الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر

- باتنــة -

كليــة الآداب والعلوم الإنسانية

قســـم: اللغة العربية و آدابها

المسرح الجزائري إتجاهاته وقضاياه

1990 ـ 2006

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجيستير في الأدب الحديث (تخصص مسرح جزائري)

إعداد الطالب:

✍ عبد المالك بن شافعة

إشراف الدكتور:

حسين بن مشيش

أعضاء لجنة المناقشة

الإسم واللقب	الرتبــة	الجامعـــة	الصفــة
د/ حسين بـن مشيش	أستاذ محاضر	جامعـة باتنــة	مشرفا و مقررا
د/ عبد الرزاق بن السبع	أستاذ محاضر	جامعـة باتنــة	رئيـــسا
د/ صالح لمباركيــة	أستاذ محاضر	جامعـة باتنــة	عضوا مناقشا
د/ فاتـح حنبلــي	أستاذ محاضر	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2008/2009م

شكر وعرفان

أرى أنه من الواجب علي قبل المضي قدما في عرض هذا البحث

الأدبي، أن أوجه الشكر الجزيل لكلّ الأساتذة الشرفاء، العاملين

على خدمة اللغة العربية، و إخراجها من الظلمات إلى النور

و أخص منهم بالذكر

الأستاذ المشرف الدكتور حسين بن مشيش

الذي أنار لي طريق البحث عن الحقيقة

والمعرفة، لأن معرفة الحقيقة و البحث عنها

هما أسمى الأهداف النبيلة

و المثل العليا التي يسعى الأستاذ المشرف جاهدا

في سبيل ترسيخها في نفوس طلابه.

و إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث

من قريب أو من بعيد.

عبد المالك

إهداء

إن الثواني، والساعات، والشهور، والأعوام تنقضي، ويفرقها الدهر في لجّته... إن اللحظات والأزمنة تبيد ... وكل شيء إلى الزوال صائر فلا يبقى غير صدى الأفكار ، وغير أنين الكلمات ...

هاهنا على أديم هذا البياض أخط كلمات دافئة ، تختال نشوى على درب الأسطر، هي كلمات أضمنها إهدائي إلى:

أمي التي كانت أجنحة تخيّم، و أبي (حمودة)الذي كان أيدي تبارك

إلى كل أفراد عائلتي كل بإسمه ، و إلى كل من العم

"عمر" و " منصور"

و إلى كل الأهل والأقارب .

و بالأخص ـ سارة – عبدالرحمن –

محمد المهدي ـ محمد الصديق ـ شيماء –





وإلى كل عائلة بن شافعة ، وإلى كل الأحباب و الأصدقاء .

عبد المالك

مقدمة:

المسرحية فن أدبي كتب ليمثل، ويعالج حدثا في زمن محدد ومكان محدد دون الدخول في التفاصيل الجزئية الكثيرة ، وفق حوار مختصر مركز بلغة مفهومة تجري على ألسنة أشخاص صنعوا أحداثها.

ولما كان للمسرح الجزائري أبعاده وثقافته الخاصة ، فقد عنينا به من أول نهضتنا عناية بالغة ، لما له من أثر في تثقيف المواطن الجزائري ، والنهوض به خلقيا واجتماعيا وسياسيا ، إذ يعنى الفن المسرحي قبل كل شيء بتمثيل الحالات المعنوية وبنقل الألفاظ وحكاية النبرات ،هذا الأخير الذي يعد داعيا مهما من دواعي التهيؤ ، الذي يتم به جمال الحقيقة ، وتتشرف به أغراض الفنون ، وقد يكون بذلك أبر بالأدب الذي ينتمي إليه التمثيل ، وأبر بالحقيقة ، و أبر بالفنون .

ولما كان هذا هدفا ومقصدا في حد ذاته ، وبالمرور على الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي عاشها المجتمع الجزائري منذ بداية التسعينيات من القرن الماضي كان السبب وراء اختياري لهذا الموضوع الموسوم (المسرح الجزائري اتجاهاته وقضاياه 1990-2006)، بالإضافة إلى الدور الكبير الذي عمل من خلاله الفن المسرحي الجزائري على إبراز أهم الجوانب والأبعاد الاجتماعية والسياسية للبلاد في هذه الفترة ، علاوة على فائدته في تمثيل الحقائق و إظهار أبعادها بدون شرح أو تفسير ، وإذا كان الفن المسرحي عموما يتألف من عناصر أساسية هي التي تصوغه في الشكل الدرامي ، فإنها ؛ أي هذه الحقائق هي المفتاح الحقيقي لفهم الغاية من هذه الدراسة ، لنقول أن المسرح ليس محاكاة شاحبة للحياة ، و إنما هو شيء أكثر عظمة و أعمق تعبيرا من الحياة .

وقد اتبعت في هذه الدراسة خطة تناولت فيها فصلين بالإضافة إلى مقدمة وتوطئة ، وخاتمة ، إذ عملت من خلال التوطئة على تعريف الفن المسرحي وبيان علاقته بالحقائق الاجتماعية والسياسية التي مر بها المجتمع الجزائري ، في إشارة إلى أهم العناصر الواجب توفرها في أي عمل مسرحي .

ثم انتقلت بعد ذلك إلى دراسة أهم القضايا الاجتماعية التي تناولها المسرح الجزائري في هذه الفترة كفصل أول ، بداية بالأسرة الجزائرية باعتبارها الركيزة الاجتماعية الأولى، التي تكون أكثر عرضة لأي تغير إجتماعي .

لأتناول بعدها مشكلا إجتماعيا آخر وهو مشكل البطالة ، في إشارة إلى أهم العوامل المساعدة على وجودها ، بالإضافة إلى الآثار النفسية والاجتماعية للبطال ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى مشكل الفقر و الذي يعد من أهم أسبابه المشكل السابق (البطالة) وماله هو الآخر من آثار نفسية و إجتماعية ، ثم عرجت على مشكل الطلاق والعلاقات الاجتماعية والسكن وعلاقتها بالنظام الاجتماعي الجزائري ، بالإضافة إلى الآثار النفسية و الاجتماعية .

أما في الفصل الثاني والذي عملت من خلاله على إعطاء مفهوم للنظام السياسي وعلاقته بالمجتمع، متناولا في ذات الوقت جملة من القضايا المطروحة في هذه الفترة ، بداية بقضية الحرية ، هذه الأخيرة التي ظلت ولسنوات طويلة حلما يحلم به كل مواطن جزائري ، في إشارة إلى أهم الأسباب المؤدية إلى فقدانها ، ثم قضية السلطة من خلال تناول أغراض هذه الأخيرة في المجتمع ، لأعرج بعدها على مشكل العنف والتطرف الذي شهدته البلاد في هذه الفترة ، وصولا إلى الأحزاب السياسية التي كانت مفهوما سياسيا و إجتماعيا جديدا ، بالإضافة إلى قضية التهميش و الإقصاء الذي طال معظم أفراد المجتمع الجزائري .

وختمت هذه الدراسة بخاتمة تطرقت فيها إلى أهم النتائج التي توصلت إليها ولقد إقتضت هذه الدراسة منهجين اثنين ، بداية بالمنهج التاريخي الذي عملت من خلاله على سرد بعض الحقائق التاريخية للمجتمع الجزائري في هذه الفترة ، ما استدعى بالضرورة منهجا آخر وهو المنهج التحليلي ، الذي كان عونا كبيرا لي في توضيح و إبراز هذه الحقائق جلية من خلال بعض الكتابات المسرحية ، و مقارنتها بواقع المجتمع الجزائري ، سواء من الناحية الاجتماعية أو السياسية .

ولقد استعنت في هذا على جملة من مصادر ومراجع لعل أهمها:

مسرحية الخطوة لمؤلفها سليم سوهالي ومخرجها لقاسمي عبد الواحد ، ومسرحية ثلث قبب لمؤلفها بلقايد عبد القادر و مخرجها عزري غوتي ، ومسرحية الإمبراخور لمؤلفها العربي بولبينة ومخرجها بوزيد شوقي...الخ.

أما فيما يخص المراجع فقد كان من أهمها:

حاجات الإنسان في الوطن العربي ، للمؤلف عبد السلام رضوان ، وعلم المسرحية للمؤلف الأردس نيكول ،تنظير السياسة للمؤلف محمد طه بدوي ...الخ .

إلا أن هذا لم يمنع من وجود صعوبات تلقيتها خلال مسيرة البحث هذه ، والمتمثلة في نقص المصادر وقلتها ، في كثير من الأحيان، بالإضافة إلى نقص بعض المراجع المساعدة على الدراسة والتحليل لواقع المجتمع الجزائري، كون هذه الدراسة كان موضوعها الفترة المعاصرة .

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بشكري الجزيل إلى الأستاذ المشرف الدكتور حسين بن مشيش على الدعم الكبير الذي تلقيته منه والتوجيهات العلمية التي استفدت منها كثيرا ، جعله الله ذخرا لنا و للأسرة الجامعية قاطبة ، دون أن يفوتني التقدم أيضا بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف السابق الدكتور أمحمد عزوي على التوجيهات والإرشادات، التي كانت عونا لي على كتابة السطور الأولى لهذا البحث .

و الله نسأل التوفيق والسداد ، وأن خير فاتحة الشكر تكون لرب العباد ، فالحمد للّه الذي وفقنا في البداية والنهاية، و نحمده على نعمة العقل ونور العلم.

توطئة:

المسرحية هي أكثر الفنون الأدبية حاجة إلى نضج الملكة وسعة التجربة، والقدرة على التركيز والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان لا لأنها تتعمق في جذور الحقائق الإنسانية، وتكشف الغطاء عنها فحسب، بل لأنها الفن الذي لا يمكن أن تسلم قيادته إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين، وأن يتجاوز حدود نفسه إلى سواه، فنان قادر على التأثير في الجماعة ا الإنسانية التي يعيش معها والتأثير فيها، فنان يضع في حسبانه قبل كل شيء أنه يصدر أفعال الناس ممثلة ومرئية ومنظورة،وأنه حينما يحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح ؛ فهو لا يحرك أفراد بل يحرك شخوصا يتغنى كل منهم بعواطفه الذاتية ، و يريك وسطا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون في الحياة ويربط بينهم بوشائج وعلاقات تحددها سلوكاتهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم ويلونها الصراع الذي يكون بين الفعل وردة الفعل في وظيفة تجنح إلى التعليم لا إلى التسلية فقط.

فالمسرحي يفسر الإنسان للإنسان، ويصور له ما أنطوى عليه، فأنت حينما تشاهد إنسان يسبب التعاسة للآخرين على خشبة المسرح فقد عرفت وتبينت حقيقة أمرك وهنا يمكن أن تتساءل عما إذا كان لهذا الإنسان موهبة وقدرة على إقامة جسر بين التعليم والتسلية بالقدر الذي يكون فيه الغرض الأول لخلصنا إلى نتيجة مفادها أن؛ معرفة الحقيقة لا تتنافى ودقة الحس والذوق في التنفيذ السليم فهي لم تعد تحمل معنى التقليد بقدر ما تحمل معنى الخلق الفني.

ذلك أن مشاهد الحياة لا يمكن أن تبلغ ذروة الإثارة والانفعال إلا بالفن، فالفن وحده هو الذي يجعل المشاهد الواقعية التي لا إلهام فيها ملهمة إذ أن " الأثر الفني يتفق والموضوع التقني في صفحات مشتركة ولكنه يختلف عنه بأنه لا يستجيب للحاجة الأساسية التي تحمل الإنسان على تأكيد ذاته بوصفه إنسانا مبدعا، وإذا كان الموضوع التقني يساعد على قدرة الإنسان من حيث التنظيم والوسائل، فإن الأثر الفني يشهد على نوعية الإنسان من حيث إبداعه"[1]

والواقع العام الذي يصنف من خلاله موضوع المسرحية واتجاهها إذا حالفها الحظ في تقديم عرض رائع ستتوجه إليه الأنظار ، يسمح لنا بالتعرف على ما إذا كان للمؤلفين والمخرجين قدرة على التحكم في الموضوع من خلال مدى تأثر المجتمع به، وهذا لا يجعلنا نبتعد كثيرا عن فكرة أن قلة منهم تكون لديهم القدرة على التحكم في خريقة أداء المسرحية الفعلية.

إن للمخرجين والمؤلفين ميولات فنية وموضوعاتية، تسمح لنا بالقول أن لديهم بعض الحرية في الاختيار يمارسونها وفقا لأذواقهم، فلا يختارون ما يحبون فقط بل ستشعرهم هذه الحرية بأنهم يستطيعون إخراجه بشكل أفضل، غير أن موضوع المسرحية وحده لا يستطيع التحكم في تلك النظرة التقييمية وذلك بالقدرة على توسيعها أو تضييقها. فقد يسأل مؤلف أو مخرج مسرحي عن نوع النص الذي يحب أن يؤلفه أو أن يخرجه. لكان الجواب المحتمل ربما موضوعا ذا تأثير كبير وذا صلة بالعصر ، أو بعبارة أخرى يبحث عن جوهر واقعي وعن انعكاس مسألة خازجة، فالبادي أن هذا الجواب المقترح ذا خابع تجاري بحت ولكن لنتأكد أنه من الضروري معرفة مدى تأثير هذا الموضوع على خبيعة المتلقي، فالمتلقي في المسرح يختلف باختلاف

---

[1] روجي جارودي- حوار الحضارات –ترجمة عادل العواص- منشورات عويدات، بيروت ، (د ت) ، ص: 140.

الأمكنة والظروف المحيطة به وليس من قبيل الفنية أن لا نهتم باختلاف ردود فعله، وبالمقابل فإسقاط خبيعة المتلقي من حساب الفنان يعني أنه ضد المسرح، إذ الفن أعمق بالنسبة لحياة الفرد لأنه إحساس وليس محاكاة حيث "أن العمل المسرحي يجمع المؤلف والأديب والشاعر والناقد والموسيقي والرسام والفنان"[1].

وهو ما يفرض على الكاتب المسرحي أن يدرس موضوع مسرحيته دراسة تشبه المعاشرة وخول الصحبة، وأن يرسم لها رسما يشمل الأبعاد التأثيرية كلها داخل الخطوط التي حدد بها مقدمة المنطقية، أي الفكرة الأساسية التي وضعها لمسرحيته بعد التأكد مما إذا كانت وحدة المفاهيم الجزئية قائمة في موضوعه أم لا.

هذه هي أهم الاعتبارات التي يجب على كل كاتب مسرحي أن يعمل لها حسابها وهي كما تبدوا اعتبارات خارجية ولكنها هي التي تحدد لك خبيعة المسرحية وتتحكم فيها، والبراعة في هذا الفن لا تكون إلا باستغلال هذه العناصر مجتمعة إلى أقصى مداها، وأن يكون بصيرا بالقوى الكامنة بعناصر فنه بحيث يجعل من كل هذه العناصر كلا متناغما، بحيث لا يشعر المتلقي بأن هذا العمل هو حاصل ضرب هذه العناصر جميعها، وإنما يدركها برمتها وهو لا يشعر بها تقريبا شأنه في ذلك شأن من يستنشق الهواء، أو يهضم الطعام، على أن كل ما قيل يصبح ضربا من ضروب التكلف وإضاعة الوقت في تكرار ما قيل في موضوع أصبح يتمتع بقدرة البديهيات على فرض وجوده في عالم الأدب والنثر خاصة "فالمسرح هو روح الأمة وعنوان تقدمها وعظمتها في فضائه وعلى ركحه تعبر الشعوب عن قضاياها الاجتماعية والسياسية وترسم أحلامها

---

[1] هند قواس: المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1981، ص: 17.

وتطلعاتها. فهو أقرب الفنون إلى الذات لأنه يصور التجربة الإنسانية حركة وقولا"[1]

على أن لا يخامرنا مع ذلك شك أن المسرحية متى اكتملت التجربة فيها وصدقت وعمقت بإدراك مؤلفها لمسائل عصره وتجاوبه معها عن حرية ووعي لابد أن يتراءى عن مضمون إنساني ونزعة إنسانية بالإيحاء القوى المحكم.

[1] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى 1972، دار الهدي، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص:05.

الفصـــل الأول: الاتجاه الاجتماعي

الحياة هي التغيير وأقل اضطراب في كل لحظة من لحظاتها ودقائقها يغيرها جميعا، والبيئة إذا تغيرت تغير الإنسان معها إما إلى أحسن وإما إلى أسوأ. والضرورة تتطلب المساهمة و التظافر لبناء هذا المجتمع الذي يعتمد على مجموع الفئات كما هو الحال بالنسبة للجسد الواحد، وذلك لا يكون إلا بالتقاط الصور الحية والنماذج التي تشخص فيها أحواله ومن ثم بسط مشاكله.

إذ ليس من شك أن هذا الاتجاه الذي يصدر من تفريغ الشحنة الهائلة التي تتولد عند الإنسان حين يقع في وسط المعاناة ولا يجد وسيلة للخروج من أزمته الحادة في موقف من المواقف التي يؤمن بها في تعاخفه الكبير مع الآخر إلا وهي مجسدة في روح الفنان من خلال خشبة المسرح، حينها يشعر بأنه قال كلمته وأدى ما يخفف عن نفسه وألقى عن كتفيه ما يثقل إحساسه وضميره، وعندها تنفرج عنه تلك الأزمة ولو بشكل يفيض نوعا من الراحة الاجتماعية إرضاء لما يظن أنه الصحيح والحق، وذلك باحتكامه للآخر.

فالمسرح والمجتمع ثنائيتان متلازمتان، بل وجهان لعملة واحدة هي الكل الذي لا يتجزأ، فينصهر في الفن ليولد الإبداع الحقيقي من رحم الاحترافية، هو منبر حر لتحليل الوضع وتفكيك الإشكاليات، فلا مكان لليأس والتخاذل والإحساس بالموت.

هي الكلمة والصورة والإشارة التي تتحرك وتحرك المنظومة الاجتماعية والجمالية لدى المثقف والمسرحي بالخصوص، والمسرح آخر الأمر؛ لا يرتكز إلا على ما هو حقيقي، إنه يفترض حرية الإرادة، والإرادة لا تكون إلا بدافع والدوافع لا تنهض إلا على الإيمان، فلا يقدر أحد على فعل شيء إلا وهو يؤمن بأنه فعل ممكن وذو معنى، ولكي يصل الإنسان إلى معرفة ذاته بذاته أو بمعنى

آخر الإنسان الذي لا ينظر إلى ذاته كمعطى من معطيات بل كإنسان، يجب عليه أن يخلق نفسه بنفسه وما دام هو المسؤول أولا وأخيرا عن خلق أعماله وتحديد صفاته بإرادته الحرة المختارة، فقد لزم عليه أن ينتزع نفسه من ماضيه وحاضره وأن يعيد النظر من جديد في هذا المجتمع الإنساني وفي قيم العالم الذي يعيش فيه معتمدا على الدراسة والتحليل لهما "فالدراسة الاجتماعية هي في الأساس محاولة لتحقيق المعرفة الذاتية، وإذا كان الوعي الصحيح أساس السلوك العقلاني، فإننا نرى أن أي تغيير في مجتمع ما لا يمكنه أن ينبثق إلا من صميم ذلك المجتمع"[1]

فإذا كانت هذه بعض ما تهدف إليه رسالة المسرح الفكرية فإن الفكر وحده لا يستطيع أن يبلغ مراده إلا إذا توافرت له أسباب الفن وعناصره في عمل مسرحي قادر على النهوض برسالة الفن جنبا إلى جنب مع رسالة المجتمع، إذ لا يخلو مجتمع ممن يصور بالمسرحية حياته ويوضح معالمه ويبسط قضاياه ويعرض نماذج من الناس في حيرتهم وانهزامهم وصراعهم وكفاحهم من أجل تحسين واقعهم.

والحقيقة أن المسرح مع اختلاف مذاهبه ومدارسه يبقى فكرا قائما على النظرة المحددة للإنسان، وبعبارة أخرى: إنه رؤية معينة للحياة، وأيا كان محتوى المسرحية فإن هناك جانبا آخر هو الذي يساعد بالتأكيد وإلى حد كبير في تحديد الآثار الناجمة عن هذه الدراسة والمتوقف على درجة الوعي.

أي أن المسرح لا ينشأ بعض المحن والكروب الانفعالية الجديدة، وإنما يحاول إعادة الحياة إلى خبيعتها أو يجدد بعض هذه الصور في ظروف آمنة نسبيا على أن المشكلة الاجتماعية هي موقف يتطلب معالجة إصلاحية وهي في الوقت

---

(1) هشام شرابي: مقدمات لدراسة المجتمع العربي، الأهلية للنشر والتوزيع، ط4، لبنان، 1981، ص: 27.

نفسه نتاج ظروف بيئية واجتماعية يعيشها الأفراد مما يستدعي تجميع الجهود والوسائل لمواجهتها وحماية المجتمع من آثارها الضارة.

وفيما ترتبط من زاوية أخرى بحالة الحيلولة دون قيام الأفراد بأدوارهم الاجتماعية المتفق عليها أو إعاقة أحد النظم الاجتماعية من زاوية موازية؛ إذ هي المسألة أو المسائل ذات الصفة الجمعية التي تتناول عددا من الأفراد في المجتمع بحيث تحول دون قيامهم بأدوارهم الاجتماعية وفق الإطار المتفق عليه والذي يقع على المستوى العادي للجماعة " فالمشكلة الاجتماعية هي تلك الصعوبات ومظاهر سوء التكيف الاجتماعي السليم التي يتعرض لها الفرد فتقلل من فاعليته وكفايته الاجتماعية وتحد من قدراته على بناء علاقات اجتماعية ناجحة مع الآخرين وعلى تحقيق القبول الاجتماعي المرغوب"[1]

وبذلك يمكن القول بأن المشكلة الاجتماعية هي خلل في بعض جوانب أو شؤون المجتمع يشعر به الأفراد ويقدرون خطورته، وتصبح المشكلة الاجتماعية هي أي ظاهرة تعتبرها مؤسسات المجتمع (الأسرة) مصدر ضرر يقع في الحاضر أو سيقع في المستقبل للفرد أو للمجتمع، فهي إحباطات وظيفية لعناصر البناء الاجتماعي، فينبثق من هذا افتراضات مؤداها أن الضروريات الوظيفية للحياة الاجتماعية تساعد الأبنية الوظيفية على أداء وظيفتها وتدعم كل منها الأخرى كما تحقق الحاجات النفسية للأفراد، كذلك تؤدي إلى تحقيق تكامل المجتمع.

أما الأنشطة والعمليات التي تحدد مواجهة هذه الضروريات. قد تؤدي إلى تعطيل العلاقات التنظيمية بين عناصر البناء والتي قد تحبط حاجات ومطالب

---

[1] محمد المحيسن: المشكلات الاجتماعية للشباب والطلاب بالجامعات السودانية وعلاقتها ببعض التغيرات النفسية والتربوية، http://www.araburban.org

الأفراد. وقد جاء في مجلة اليونيسكو: "إن عجز الأفراد عن تحقيق التوافق مع المطالب التي تفرضها الجماعة على أعضائها يؤدي إلى ظهور المشكلات الاجتماعية (فقر، بطالة، جريمة، زيادة السكان، نقص الموارد...) وينشأ عن هذا العجز والقصور عن التطبيع الاجتماعي حينما لا تتوافق أنماط السلوك السائدة في المجتمع مع قدرات الأفراد، وتعجز أيضا التنظيمات الاجتماعية على النهوض بأعباء أفراد المجتمع. وإتاحة الفرصة لتحقيق مطالبهم وحوافزهم الأساسية الاجتماعية بطريقة اجتماعية موافق عليها ومقبولة"[1].

غير أن المشكلة الاجتماعية عموما من صفاتها أنها ليست مطلقة. فهي تختلف باختلاف البيئة والظروف الاجتماعية والزمنية، والجزائر نموذج من هذه النماذج المختلفة التي تتراكم التأويلات حولها، لأنها تحمل دلالات اجتماعية كثيرة تدور حول الانحدار أو الصراعات الداخلية التي يعيشها الإنسان الجزائري لتبلغ حال الانكشاف والإنعتاق الظرفي من الواقع؛ لتلج في عالم مسرحي يفضي إلى التأمل حيث تتجلى فنية الصورة في صراع درامي يتجاوزها وينحاز إلى تصوير الإنسان الجزائري في صراعاته النفسية مع الذات وبحثه عن هويته وعنوان وجوده.

فالهوية الجزائرية هي التعبير الاجتماعي الشامل لكل الملامح،وهي فعل زمكاني .لأن المكان الجغرافي (الجزائر) لا يعني شيئا من دون الذاكرة الجمعية والمخيال الاجتماعي اللذين يشكلان تأسيسا بنيويا لهذه الهوية والتي تظل محفوفة بالغموض والإبهام بسبب نقص الجدل والسجال الفكري الاجتماعي، كما يجب أن يتفاعل الفن المسرحي الجزائري تفاعلا إيجابيا مع تحديات المجتمع.

---

[1] مجلة اليونسكو، مركز مطبوعات اليونسكو، القاهرة العدد: 314، 1987، ص: 32.

والمقصود بالتفاعل الإيجابي هنا القدرة على تطوير آليات توظيف المشكلة الاجتماعية الجزائرية من أجل خدمة قضايا التنمية، وذلك من خلال العثور على معادلة صحيحة توفق بينها وبين المسرح، وبينهما وبين تحقيق طموحاتنا.

إذ شهد المسرح الجزائري في المرحلة الممتدة ما بين التسعينات ويومنا هذا تحولات نوعية، وكيفية متعددة، نظرا لما مرت به الجزائر من تغيرات اجتماعية انعكست بدورها على الخطاب المسرحي، وخرجت مساءلات كثيرة، عني بها واقع المسرح في الجزائر، ساعين في هذا إلى تلمس مرحلة هامة بالنسبة لمسار المسرح الجزائري، واستطلاع أفقه الذي ستتموضع من خلاله أسئلة المسرح وافتراضاته المتوغلة في إشكالاته وتطلعاته؛ لأن الخطاب المسرحي ليس خروجا أو إنكارا للواقع الزمني، ولكنه وسيلة لتواصل العمل الإبداعي مع إنسانية المبدع ضمن هذا الواقع ،حيث يمكنه استعراض بعض القضايا التي تعامل معها المسرح الجزائري في هذه الفترة تعاملا تحليليا لأنها تشكل واقعا يعيشه الإنسان الجزائري بكل أبعاده.

الأسـرة:

إن توازن أية جماعة اجتماعية مع المجتمع ينبع من التحديات الأخلاقية والسلوكية التي تحافظ على الكيان الاجتماعي من الوقوع في براثن المشكلات نتيجة لسوء التوافق وعدم القدرة على التكيف داخل إطار الجماعة، وقد تطورت هذه المشكلات بصورة سلبية حيث أصبحت مجالا لتفكك الجماعة وانهيارها، وتحددت المعايير والقيم الأخلاقية والسلوكية فيها من خلال ما يعرضه المجتمع من آداب السلوك والمعاملات لأي عضو من أفراد الأسرة من حيث التلقين والتطبيق والصياغة للسلوك العام، وما يتضمنه من قيم الانتماء ومعايير الخير والشر والرذيلة والفضيلة وغير ذلك من القيم التي تدعم قيام الأسرة

واستمرارها وتنشئة الأبناء عليها كجزء مهم من ثقافة المجتمع وقيمه والتي تؤدي في حالة غيابها إلى العديد من المشكلات في العلاقات الأسرية من ناحية وعلى الأبناء واستقرارهم وعلى البناء الأسري من ناحية أخرى.

ولعل أهم علاقة تساهم في تدعيم روابط الاستقرار في الأسرة هي الزواج الذي يعتبر أساس تكوين الأسرة، وهي العلاقة التي على أساسها تبنى كافة العلاقات الأسرية الأخرى.

فالزواج ليس مجرد علاقة فقط بل هو رابطة إنسانية طبيعية مطلوبة اجتماعيا و شرعيا مصداقا لقوله تعالى"**يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا**"[(1)] .

لأن الهدف منها استمرار الجنس البشري وبناء الوحدة الاجتماعية عن طريق الإنجاب ورعاية الأطفال وتنشأتهم تنشأة صالحة ، على أن الأسرة الجزائرية لا تبتعد كثيرا عن هذا المفهوم؛ إذ هي الحقيقة الأولى لبناء المجتمع الجزائري والذي تتحدد على أساسها الحقوق والواجبات والوظائف والأدوار علاوة على العلاقة الموجودة بين أفراد الأسرة فيما بينهم.

والمسرح هو النموذج الفني للمجتمع، وهو الذي تحركه ديناميات التحول من ثقافة إلى أخرى،ونعتقد بعد ذلك أن ديناميات التغير ومشكلات التمثل الاجتماعي أكثر نموذجية وأوغل تجسيدا في تشكيل دراما الأسرة الجزائرية المتغيرة.

إن ظهور الأسرة في المسرح هو الذي يبرز إلى حيز الوجود سمات الدراما الاجتماعية الجزائرية في مظاهرها المفجعة، وفي معالجاتها الرومانسية

---

(1) سورة النساء ، الآية 01.

أو الواقعية، ليست باعتبارها مسرحا لعملية صراع جارية ودائمة، وإنما لكونها نموذج التركيب "السوسيودرامي" في العمل المسرحي.

فالأسرة المتغيرة هي النموذج الفني الخالص للدراما الجادة، بحيث أن ما يطرأ على النظام الاجتماعي والإيديولوجي من تحول ينعكس بالضرورة على بناء الأسرة الجزائرية وهيكلها. فالتغير في الأسرة نموذج مصغر للتغيير في المجتمع مادامت هذه الأسرة تكون الوحدة الرئيسية في البناء الاجتماعي. وهذا التصور لم ينفصل عن رؤيا كتاب الدراما في الحركات المسرحية الجزائرية. إنها المجتمع الذي ينتمي إليه العمل المسرحي، بل أنها ربما مثلت خلود النوازع والتقلبات في المجتمع الإنساني بأسره: "إن دينامية التغير في أي مجتمع من المجتمعات لا توقف فيها ولا نكوص، وربما اكتسبت بعض الحقائق الاجتماعية صفة الخلود. ولكنها أمام مرأى التغير؛ لابد أن تكتسب تشكيلتها وخصوصيتها باللحظة التاريخية التي تحتشد بها ديناميته في زمان ومكان ما. والمسرح هو صيغة التعبير عن هذه اللحظة"[1].

فقد ظلت دراما الأسرة في جميع تغيراتها تبحث عن قانون الثبات وتناضل من أجل دينامية خلاقة، لا تتكهن بمصائر التغير في حياة القوى الاجتماعية فحسب وإنما تنبأ بها على وجه اليقين، ومن ثم فقد تضامنت دراما الأسرة مع فكرة المعارضة الشديدة للنظام الاجتماعي والسياسي إذ " تعتبر الأسرة المجتمع الإنساني الأول الذي يمارس فيه الفرد أولى علاقاته الإنسانية، ولذلك فهي المسؤولة عن اكتساب الفرد لأنماط السلوك الاجتماعي وكثير من مظاهر التوافق ترجع إلى نوع العلاقات الإنسانية في الأسرة، ويكسب الفرد من خلال الأسرة القيم

[1] إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، 1998، ص: 221.

والمعتقدات والعادات، لذا تأتي الأسرة في مقدمة الأجهزة التي تساهم في تنشئة الفرد"[1]،على أن علاج مثل هذه المشاكل الاجتماعية عموما قد يطول أمدها وتتعدد وسائله وأساليبه.

ومسرحية التشريح* التي تدور أحداثها حول بعض من هذه الإشكالية المطروحة في صفحاتها، فقد تناولت هذا الموضوع مشيرة في الوقت ذاته إلى الألم الذي يصاحبها.

مختار: و نحمد ربي اللي ما عنديش أولاد.

دليلة: وتبقى هكذا عازب بدون خليفة، يحمل اسمك

مختار: هكذا نتعذب وحدي وإلا في اليوم من الأيام حسيت بروحي قادر على شقاي راني مانتأخرش باش تكون عندي أسرة وخفل نفرح بيه[2].

هذا الألم الذي يحس به مختار لا يناقض ما هو واقع وخاصة مع جبرية المسايرة الاجتماعية للظروف المعاشة ،بل أنها جوهر الدلالة الاجتماعية لواقع الأسرة الجزائرية. وحتى إذا نظرنا إلى الأسرة باعتبارها أصغر الوحدات الاجتماعية وبالقياس على ما جاء في هذه المسرحية فسنجد أن لها ارتباطا وثيقا بالقيم المنهارة في المجتمع الجزائري من جهة والقيم المقدسة التي تحيطها الجماعة بالإجلال والاحترام من جهة أخرى، وذلك من حيث أن الظروف التي يعيشها المواطن الجزائري

(1) ملاك أحمد الرشيدي: التنشئة الاجتماعية ودورها في الوقاية من تعاطي المخدرات، المؤتمر العلمي الأول لمواجهة الإدمان ، المعهد العالي للخدمة الاجتماعية، القاهرة، 1988، ص: 370.

* مسرحية التشريح،تأليف و إخراج الهادي بوكرش، تعالج قضية التهميش في ظل تحديد الهدف، وقساوة الحياة ، ومصاعبها ، الشيء الذي يدفع إلى ارتكاب الجرائم ، وتدور أحداثها في مكان لرمي النفايات – مهندس دولة متخصص ، في الهندسة المعمارية الإسلامية يجد صعوبة في التعامل مع الآخرين ومع نفسه ، حيث يلجأ إلى هذا المكان خلبا للمفقود ، والمهندس يملك إحساسا بأنه لا فرق بينه وبين المرميات ، و تشاء الصدف أن يلتقي بفتاة ليكتشف أنها أخته رمى بها الزمان و أياه في غياهب المجهول.

(2) تأليف و إخراج ، الهادي بوكرش، مسرحية التشريح،إنتاج المسرح الوخني الجزائري، 1994،ص:19.

جعلته أكثر عرضة لتلاشي شخصيته وحقه الاجتماعي في تكوين أسرة مرتبطة بالعلاقة الإنسانية وإذا كانت هذه التغيرات الاقتصادية التي يحياها مختار قد ضاقت به و قللت من صدى تواجده، فإن ذلك لم يعني نهاية الصراع الاجتماعي داخل هذه المسرحية ذلك أن ما يفقده المجتمع من قيم التماسك لا يضاهي شيئا يسيرا مما قد يفقده مختار في ظل الوصاية الاجتماعية التي تدعوا إلى ضرورة تكوين أسرة.

هناك إخلالة أخرى على هذا الموضوع من خلال مسرحية ثلث قبب* والتي تدور أحداثها حول الصراع من أجل السلطة. حيث تبقى مايا وزوجها يحاولان الاستيلاء عليها. وما يصاحب ذلك من تأكيد لنوع العلاقة بينها والمتمثلة في العلاقة الزوجية داخل إخارها الأسري .

مايا: شوفي مالازمش الحكم يفلت من يدينا، أحنا اللي نورثوا افهمتي؟

حسناء: حبيتي اتقولي أنت وزوجك ماشي أحنا.

مايا: راني دايراته اركيزة برك، واتزوجته على هذا الأساس، بيه انمشي جيش والكل ايطيعوه راه كالخاتم في صبعي والكل يطيعوه[1].

والمسرحية ببسطها لهذا الموضوع لا تحفل بالأفراد والنوازع الذاتية لشخصية مايا قدر احتفالها بما هو نمطي، فهي تسعى إلى تشكيل ما هو جوهري، وهي تطلب التصميم على رؤية العام دون الخاص، وخبيعي ألا تقتصر على هذا المفهوم (السلطة) مادام هم الكاتب هو البحث عن الجوهري في الصراع الاجتماعي فكما

---

* مسرحية ثلث قبب ، تأليف بلقايد عبد القادر ، وإخراج عزري غوتي، تعالج قضية اللجوء إلى استعمال العنف والقسوة في المعاملة من خرف بعض الأنظمة السياسية، وتدور أحداثها لتعمل على تحديد شكل من أشكال التعسف ، وهو الاستبداد في الحكم ، والاستبداد في قضية الخلافة أثناء ممارسة السلطة من قبل ملك في آخر أيامه عاجز عن تسيير مملكته.

(1) تأليف بلقايد عبد القادر ، و إخراج عزري غوتي ، مسرحية ثلث قبب، إنتاج المسرح الجهوي ، وهران ، 2001 ص: 12.

أنه من السهل استراق السمع لوجود مثل هذه الصراعات في الكثير من الأعمال المسرحية الجزائرية، فمن السهل الإنصات بوضوح لصوت الأسرة فيها.

ومما لاشك فيه أن هذا النموذج أو النمط يمثل معيارا رئيسيا للواقعية في المجتمع الجزائري لأن الأعمال المسرحية ما لم تشتمل على ما هو "نموذجي فلن يجد القارئ فيه شيئا طبيعيا مهما كان الوصف صادقا وطبيعيا"[1]

والحق أن صياغة النماذج في الحركة المسرحية لا تغرب عن طبيعة الظرف التاريخي الذي مر به المجتمع الجزائري، بل أنها تتركب فيه وتندمج فيه بصورة عضوية تخلص فيها بالدرجة الأولى لحركة التغير الاجتماعي والسياسي في المجتمع، فالنماذج الأساسية من خلال هذه المسرحية (مايا، حسناء، زوج مايا) يشتبك وجودها بالتركيب الهيكلي للمجتمع، إن مايا هي رمز الخروج عن طابع الأسرة الجزائرية، وحسناء هي الرمز الفصيح للبنية الاجتماعية الجزائرية، وزوج مايا هو رمز الهيكل السياسي للأسرة، والصراع على الحكم هو رمز للمجتمع العربي بصفة عامة والمجتمع الجزائري بصفة خاصة.

إذ تحوى خاصية وظيفية مشتركة وهي القدرة على السيطرة والتحكم والمكانة الاجتماعية وهي المركزية التي تجعل النماذج الثلاثة تقف في أعلى التركيب من الهيكل الطبقي في المجتمع فضلا على أن شخصية مايا وزوجها تؤسس وسيلة فنية مشتركة للثورة على حسناء وعلى كل ما هو خارج إطار أسرتهما.

---

(1) جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1972، ص: 28.

البطالـــة:

يقصد بالبطالة حالة التوقف عن العمل التي يعاني منها بعض من الأشخاص القادرين على العمل؛ أي وجود عدد من الأفراد القادرين على العمل والراغبين فيه والباحثين عنه عند مستوى الأجر – دون جدوى. ولهذا فهم في حالة تعطل كامل لا يمارسون أي عمل، مما يؤدي إلى تكديس عدد كبير من العمال بشكل يفوق الحاجة الفعلية للعمل مما يعني وجود عمالة زائدة أو ناقصة لا تنتج شيئا تقريبا، حيث يفقد العاطل دخله الأساسي وربما الوحيد مما يعرضه لآلام الفقر والحرمان و يجعله في حالة يفقد فيها الاطمئنان على يومه وغده، وحسب ما جاءت به منظمة العمل الدولية **ILO** في تعريفها للعاطل: "بأنه كل من هو قادر على العمل وراغب فيه ويبحث عنه ويقبله عند مستوى الأجر السائد لكن دون جدوى".[1]

ومهما يكن من أمر فإنه في ضوء كل التغيرات التي يشهدها العالم اليوم على صعيد كل بلد، تطورت البطالة لكي تصبح مشكلة هيكلية وليست دورية بمعنى أنها أصبحت طويلة الأجل، وأضحت صفة لصيقة بخصائص الهيكل الاقتصادي والاجتماعي لها، وبشكل عام تدور مشكلة البطالة في ذلك أي فيما ذكر آنفا، إذ تعتبر مشكلة البطالة في مقدمة المشكلات التي يعاني منها كل العالم على وجه العموم والعالم الثالث على وجه الخصوص. بيد أن حجمها وأبعادها تتفاوت حسب نظرة كل مجتمع للأفراد المتعطلين.

والمجتمع الجزائري واحد من هذه المجتمعات التي تعاني من هذه المشكلة انطلاقا من مجموعة الخصائص الاجتماعية والنفسية والسياسية التي تطبع

---

[1] رمزي زكي: الاقتصاد السياسي للبطالة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص: 15.

سلوكه العام، كما أن البطالة مرض ينتج عنه أمراض كثيرة ، وإذا ما تفشت في مجتمع ما، فإن هذا المجتمع يصاب بأمراض خطيرة منها:

1ـ الأثر السلبي من الناحية الاجتماعية والذي يتمثل في نمو السكان، فهي تقود إلى تأخير سن الزواج، بالإضافة إلى الإجرام بأنواعه وخاصة السرقة، فالمتعطل الفاسد في نفسه مفسد لغيره ومنحرف في أخلاقه مؤذ لغيره ولوطنه.

2ـ التأثيرات النفسية، فالعاطل لا يشعر بالإنتماء القومي، ويتولد لديه شعور بعدم الأمان والاطمئنان واللامبالاة، ويترتب على ذلك تصرفه بعنف في كل الأمور والعاطل عن العمل مرتبك التفكير والأحاسيس.

3ـ الأثار السياسية، فالعاطلون عن العمل من أكثر طبقات المجتمع إثارة للشغب والفوضى وهم يتحينون الفرص للتخريب والتدمير[1].

كل هذا طرح العديد من التحديات في المجتمع الجزائري وبخاصة في أوساط الطبقات المثقفة والتي كان لابد من تناولها على مستوى الفكر وإيجاد حلول لها على مستوى الواقع.

غير أن "مشكلات البطالة يمكن إخفاؤها من خلال توفير أعمال لا تنطوي على قيمة حقيقية بالنسبة للأداء الاجتماعي ، وكذلك ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار توزيع القوى العاملة بين الزراعة والصناعة، وداخل القطاعات الصناعية ويرتبط توافر العمل أساسا بحفز الطلب الفعال، وتراكم رأس المال وكلاهما أمر يصعب تحقيقه في البلدان النامية"[2].

---

(1) محمد المحيسن: المشكلات الاجتماعية للشباب والطلاب بالجامعات السودانية وعلاقتها ببعض التغيرات النفسية والتربوية، http://www.araburban.org

(2) عبد السلام رضوان: حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي، برنامج الأمم المتحدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990، ص: 60.

فالأمر المتعارف عليه أن مشكلة البطالة تصبح أكثر تفاقما في المراكز الحضرية. حيث أن الأجور تكون مرتفعة نسبيا أين يتطلب تقييم حاجات الأفراد فيما يتعلق بالعمل.

ويمكن القول أن ما يسود البيئة في الجزائر من مشكلات في المجتمع، تدعو إلى الحذر الشديد وتشديد الرقابة فيه مع محاولة تغيير أنماط القيم السائدة من الفردية واللامبالاة والعلاقات الاجتماعية القائمة على المصلحة الشخصية والعمل أكثر على غرس قيم المواطنة والتعاون.

ولعل هذا الموضوع، موضوع قديم، عالجه الكتاب كثيرا وفي بيئات مختلفة وكان له الأثر الواضح في الحياة الأدبية والاجتماعية، على أن طرح القضية والسعي وراء الحقيقة لا يفرضان على المسرحيات تفاؤلا سطحيا، بل يكشفان في تمهل مقصود عن طبيعة القضية وحقائق الواقع الاجتماعي الجزائري، ففي مسرحية التشريح التي تناولت جانبا من هذا الموضوع حيث تدور أحداثها حول شاب جزائري يبحث عن العمل بين أكوام القمامة .

دليلة: ومراكش خدام؟

مختار: خلاص لقيتك ولقيت خدمة.

دليلة: وين؟

مختار: هنا.

دليلة: كيفاه هذا هنا؟

مختار: راكي تشوفي فهذا النيلو والكاوتشوا يسواو دراهم[1].

فالظاهر أن هذا الوضع الذي يعيشه مختار هو صورة لشخصية جزائرية يائسة من الحياة، وقد تقطعت به أسباب العيش، وافتقر وساءت أحواله وأصبح يتردد

---

[1] تأليف وإخراج، الهادي بوكرش، مسرحية التشريح، إنتاج المسرح الوطني الجزائري، 1994، ص: 20.

على أماكن رمي النفايات التي شهدت على معاناته ليستجدي بعض ما يسد به رمقه، والحقيقة أن المشكلة هنا بالفعل ونتائجها ترتسم في الأفق وواضحة ولكن المؤلف حاول أن يجسدها من خلال التصوير المتواصل والتوضيح الأكثر لأبعادها.

دليلة: كرهت الناس. آه؟

مختار: كلش. كلش، يا دليلة[1].

ليتجلى الإحساس عند مختار بعبث الحياة في هذا الوخن، وانعدام الدافع والمسوغ لبذل الجهد والطموح في عالم قد يباغته الألم في أي لحظة.

فليس من شك أن بعض أسباب هذه الأزمة يرجع إلى خبيعة العصر نفسه وهذا العصر الذي شهد تطورا تكنولوجيا كبيرا وصناعيا أيضا لا يمكن إغفاله. ففي أي مجتمع محلي محدود وبسيط، تسير الحياة عادة على وتيرتها بدون تغيير ملحوظ ولكن يعد التغيير سمة الحياة وشعارها. وهذا ما لمسناه من خلال هذا الجزء من المسرحية ، فلجوء مختار إلى إعادة بيع المواد المصنوعة المرمية في أماكن رمي النفايات ظاهرة اجتماعية موجودة في المجتمع الجزائري يلجأ إليها معظم الشباب العاخلين عن العمل قصد الحصول على قوت يومهم، هذه المواد التي يتم إعادة تصنيعها من جديد، بسبب التطور الصناعي والتجاري وما صاحب ذلك من تغير في بعض المفاهيم الاجتماعية، إلا أن هذا لم ينف ذلك الإحساس بضرورة إيجاد عمل يليق بمواخن مثل مختار في بلد مثل الجزائر.

"فالنمو المطرد في الصناعة والتجارة وأساليب النقل والاتصال، وكذلك التغير الجارف للمفاهيم والقيم وقواعد الصلات والتفاعلات بين الناس. كل ذلك

---

[1] مسرحية التشريح ، المصدر السابق، ص: 20.

وغيره من عوامل يصيب النسيج المتوارث للعلاقات بالتصدع ويدخل تعريفات وقيم جديدة منبثقة من خبيعة الحياة التي يحياها السكان"[1]

لتنتقل المسرحية إلى عرض الإشكالية وبسطها أكثر؛ لترسم ملامح جديدة لهذه الشخصية التي أبت أن تنهزم أمام تيارات عاتية من التحديات كثيرا ما تساقطت أمامها الضحايا مجندلة لا ترى من ينتشلها، إذ قليلون هم اللذين استطاعوا أن يشقوا خريقهم وسط هذا الزحام والحطام، مدركين حقيقة وجودهم وحقيقة واجبهم بالقياس إلى الحياة أولا وإلى المجتمع ثانيا.

مختار: إمال، حتى أنا نفاجئك، أعرفي يا دليلة بلي مختار هذا اللي راه قد قدامك في سلة المهملات. مهندس دولة – هندسة معمارية إسلامية.

دليلة: وما لقيتش خدمة؟ مالقيتش بلاصة؟

مختار: لقيت بصح مصير القبة مثلث. والقوس مربع والعرصة التي تحتاج لثلث شكاير اسمنت لازملها زوج ، واللي يبقي نتقاسموها كيما قالــــوا؟![2]

ولأن المشكلة الاجتماعية عموما لا يزداد الإحساس بها عند بعض مجموعات السكان إلا عند ما يقارنون الظروف التي يحيونها مثلا بالظروف التي يمكن أن تكون موجودة. فإن هذا ما ذهب إليه مختار من خلال رفضه للواقع الذي يمكن أن يحياه أن هو وافق على مثل هذه المظاهر الموجودة في المجتمع وهي السرقة والغش مفضلا بذبك البطالة على الخوض في مثل هذه المعتركات.

مختار: لوكان جاء الألم يبقى لداخل ماعليهش، كنا نخبوه وما نشكوش، بصح الوجع انتاعنا أحنا غلبنا، وبان علينا في ضحكتنا،

---

[1] أحمد زايد: نحو سوسيولوجية نقدية لدراسة المشكلات الاجتماعية، المستقبل العربي، 1991، ص: 116.
[2] مسرحية التشريح، المصدر السابق، ص: 21.

أو في نظرتنا، أن الناس مرات ايقولولي – علاه غضبان ـ غضبان علينا؟ أنا ما نيش غضبان على خاخر ماعنديش فيلا و إلا سيارة أنا غضبان على خاخر مانيش خدام. ماعنديش مكان فوق أرض جدادي، وبطال وغريب[1].

وحيث المفاهيم تتراوح من خلال هذا الجزء من المسرحية من التأملية إلى الصعيد المعرفي، باعتبار هذا الأخير فكرا ايجابيا صاحبه نوع من الغضب المدفون وراء تلك الضحكات والنظرات، والتي اتجهت إلى التوكيد والإثبات من خلال شخصية مختار الذي أبى على نفسه أن يستسلم لهذا الواقع وهو الإنسان الحر إذ "أولى بالمرء أن يسلم بواقعه الزمني فيقول للوجود المتزمن نعم، ويواجه هذا البلاء المحتوم برباخة جأش (المصير) خليقة ككائن حر"[2]

لتلوح النزعة مسرحا للتعبير عن العلاقة الإنسانية المتوترة بين الإنسان الجزائري ومصيره والزمان.

<u>دليلة</u>: تايهين في كل خريق ـ بصح ماناش في الطريق، نحس بالضيق وأحنا في الوسع، بالحزن و حنا في الفرح.

<u>مختار</u>: ولينا غاشي في وسط غاشي، و إلا الحب غير باش منحسوش بالوحدة وانعدام الاخمئنان في الحاضر والمستقبل[3].

على أن هذه المسرحية ظلت محصورة في هذا الإخار داخل حدوده الضيقة، حيث انتقت هذه الصور التي تتوافق وتعدد المواضيع في وجهها العام.

---

(1) مسرحية التشريح، المصدر السابق ، ص: 21.

(2) عبد الرحمان بدوي: الزمان الوجودي ،دار النهضة ، القاهرة، ط2، 1955، ص: 251.

(3) مسرحية التشريح، المصدر السابق، ص: 21.

على أن مسرحية الخطوة* والتي عملت أحداثها على سرد حكاية بوحة. هذا المواخن الجزائري الذي ظل بعيدا عن عالم الشغل لمدة زمنية، جاءت فيها الأحداث منطلقة من واقع اجتماعي مرير ،حاول المؤلف أن يجسدها من خلال هذه الشخصية:

بوحة: وخرجت هاني في لمان في هذيك لعشية قررت أنبيع لكتابات، اللي يعزوا عليا، حطيتهم على الطريطوار ستفتهم، قردفتهم، شبهتهم للطوب في زمان الطوب، كتابات اعزاز عليا.[1]

يمكن القول بداية أن أفكار المسرحية نشأت في هذه الصورة تعبيرا عن الظروف الاجتماعية التي يعيشها المجتمع الجزائري بصفة عامة والمترجمة في شخصية بوحة بصفة خاصة، فالإخفاق في المدرسة والإحباط اللذان أصاباه في أماله على وجه الدقة، هما اللذان شحنا لديه البحث عن البديل من جهة وانهيار مصداقية المجتمع في نظره من جهة أخرى، ولقد استمرت هذه الإشكالية المزدوجة متراوحة بمستويات مختلفة، إلا أن الهزيمة هذه قد كشفت عن خلل في الاتساق النظري والتطبيقي للمجتمع الجزائري.

من هنا فإن هذه المفاهيم قد تسربت إلى المجتمع الجزائري وتدفقت إليه بفعل دينامية التفاعل الحضاري غير المتكافئ القائم بين عالم الشغل وبين المجتمع الجزائري الذي يصنف ضمن قائمة الدول السائرة في خريق النمو.

بوحة: ثلث أيام وأنا نسوفري بالكتابات –اللي يقرب يهرب حتى رابع يوم جاني إنسان يرنح سكران- أو قرب لعندي أوقالي، تجارتك يابنى ما توكلش الخبز أنت تبيع لكتاب والناس تجري ورى الخبز كي الكلاب[2]

---

* مسرحية الخطوة، تأليف سليم سوهالي ، و إخراج لقاسمي عبد الواحد، تعالج مشكلة من المشاكل التي كثر الحديث عنها في هذا العصر ؛وهي النفاق ، وما لهذا من أثر كبير في تزييف المجتمع وتغليفه بغلاف الخديعة .

(1) مسرحية الخطوة: تأليف سليم سوهالي وإخراج لقاسمي عبد الواحد، إنتاج المسرح الجهوي باتنة 1999، ص: 7

(2) مسرحية الخطوة ، المصدر نفسه ، ص:07.

ومع أن الطابع النفسي لهذه المسرحية هو إحساس المؤلف بالواقع الذي يعيشه المجتمع الجزائري، فإن صفة الإنشاء تغلب عليه أكثر من صفة التحليل، ذلك أن ظروف هذا المجتمع أخذت تتغير بتغير معطياته.

فبوحة الذي حاول أن يجد بديلا لعمله الأول ـ الشونطي ـ ببيع الكتب على الأرصفة والذي لم يجد صداه لدى عامة الناس، أو بالأحرى في التركيبة الثقافية للمجتمع الجزائري، الذي أصبح ونظرا للظروف الاجتماعية المتغيرة يلهث وراء خلب العيش بعيدا عن كل ما لا يوفر ذلك. ما جعل المؤلف يلجأ إلى شخصية أخرى محاولا من خلالها تأكيد الفجوة الثقافية بين أبناء المجتمع الواحد، انطلاقا من سلوك المجتمع الذي قد تغير بتغير المعطيات المصاحبة له، إلا أن ما قام به بوحة يعتبر مستوى من مستويات حل أو معالجة أي مشكلة اجتماعية والمتمثلة هنا في البطالة، إذ "المستوى العلاجي يهدف إلى القضاء على مشكلات قائمة بالفعل أو على الأقل يحاول التخفيف من نتائجها قدر المستطاع"[1]

والمجتمع الجزائري في حركته وتفاعل أفراده مع بعضهم البعض، والروابط التي تربط بينهم جعلته يمر بخبرات اجتماعية لا حدود لها، وهذه الخبرات تكون له رصيدا من المعرفة، لأن تلك الخبرات أصبحت جزءا من تاريخه وثقافته المعرفية.

أما مسرحية البدلة البيضاء* ففي تناولها لهذا الموضوع لم تخرج في خابعها العام عن المسرحيتين السابقتين، فأحداثها تدور حول مجموعة شخصيات ضاقت بها أحوالها الاجتماعية المتمثلة في البطالة عن شراء بدلة تكون لهم سترة في المجتمع. فيجتمعون لشرائها.

---

[1] حسن شحاتة سعفان: أسس علم الاجتماع، دار النهضة، القاهرة، ط8، 1985، ص: 82.

* مسرحية البدلة البيضاء، تأليف رأي براد بوري و ترجمة محمد بن قطاف، تعالج مشكلة المظاهر في المجتمع، وما لهذا من أثر كبير في توفير مكانة إجتماعية لائقة بالنسبة للانسان،لكنها تبقى مكانة مزيفة بالقياس مع حقيقة هذا الانسان.وتدور أحداثها حول مجموعة أشخاص إجتمعوا لكي يشتروا بدلة واحدة هي البدلة البيضاء

<u>بوشملة</u>: التفكير أنا موافق... بصح نتمنى حاجات ... هكذا تضياع وقت نتاع بطال

<u>زيلانوص</u>: بطال... بطال، يخي عقلية يخي... ،إحنا لطالبين خدمة ماناش كيف كيف!

<u>خيار الناس</u>: بلا خدمة، ما كانش فلوس، ما كانش أحباب

<u>بوشملة</u>: ها هو بدا يلبز... أنت تكسبنا أحنا، ومحبة القليل هي الصح.

<u>خيار الناس</u>: كاينة بالصح[1].

ثمة أشياء كثيرة تدعوا إلى التأمل في هذا الجزء من المسرحية فهي وأن كان بناؤها يؤكد فكرة التوادد البشري واللقاء الاجتماعي الذي هو ميزة من مميزات المجتمع الجزائري، إلا أن ثمة عناصر في بنيتها المضمرة تضرب بجذور خفية في تربة الفكر الاجتماعي بحيث قد لا نرى في هذه المسرحية أكثر من مجموعة أشخاص جمعتهم الحاجة والبطالة والوحدة واعتياد أحدهم على الآخر أكثر مما تجمع بينهم الثقافة والمرتبة الاجتماعية حتى أصبحوا وهم بهذا الحال لا يتصورون المعيشة دون اتحاد بينهم، وهو قرار تنسحب تبعاته على شخصياتهم داخل المجتمع ، ذلك أن هذه البدلة البيضاء ستكون محل استغلال كل شخص ولمدة معينة يستطيع من خلالها أن يعطي لنفسه مكانة اجتماعية تساعده على الاندماج في المجتمع أكثر وإن شئنا أن نكون أكثر دقة؛ مجتمع المظاهر.

ولعله بالبحث والتأمل في عمق الظاهرة يتضح الأمر جليا. ذلك أنه أمر نابع أولا من تدهور الأحوال الاجتماعية في المجتمع الجزائري ونقص في الموارد المساعدة على العيش بإعتبارها هي الأخرى ظاهرة اجتماعية معقدة هذه الظاهرة التي يمكن وصفها بالتسول والذي يعتبر أحد أشكال الاعتماد على الغير في تلبية

[1] البدلة البيضاء: تأليف راي براد بوري، ترجمة محمد بن قطاف، إنتاج المسرح الوطني الجزائر، 1997، ص: 02.

الحاجات الإنسانية والجسمية إذ "هناك العديد من العوامل التي تؤدي إلى التسول وربما تختلف من مجتمع لآخر ومن فئة عمرية إلى أخرى، إلا أن هناك خصائص عقلية أو جسمية ونفسية واجتماعية تدفع الشخص إلى التسول نذكر منها:

- الحرمان أو الاشباع المادي أو العاطفي
- الفشل واليأس من تعدد مطالب الحياة.
- ضعف الإمكانيات والقدرات الشخصية"[1]

ومنه فهذه صورة مأخوذة من واقع اجتماعي جزائري مرير تبنته هذه المسرحية مجسدة في شخصيات مختلفة من ناحية التركيبة الاجتماعية.

الفقـــر:

الفقر بمعناه الشامل لا بمعناه الشائع هو قلة المداخيل، أو تبديدها أو عدم توزيعها على نحو عادل، كما أن الحديث عن هذا الموضوع يقودنا إلى أن نقر بأن الحقائق والدراسات تقول أن قلة المداخيل بالنسبة لأي مجتمع كان هو مفهوم نسبي مرتبط بوضع تاريخي معين.

إذ أن الطبيعة حبت كل مجتمع من المجتمعات بمصادر للثروة قادرة إن استخدمت استخداما اقتصاديا واجتماعيا سليما على تلبية حاجات الأفراد، إذا فالندرة وقلة المداخيل مسألة لا علاقة لها بشح الطبيعة لا سيما بعد أن وصل الإنسان إلى مرحلة الثورة الصناعية التي أدت إلى التغيير الجذري لأساليب الإنتاج التقليدية.

ولن يخطئ المرء إن تحدث عن صناعة الزراعية بدلا من الزراعة وعن صناعة الصيد بدلا من الصيد. ومن هنا يستطيع المرء أن يستنتج بالبداهة أنه بالنسبة لأي

[1] السيد متولى عشماوي: الخدمة الاجتماعية في مجال الدفاع الاجتماعي، المعهد العالي للخدمة الاجتماعية، القاهرة 2002، ص: 365.

مجتمـع مـن المجتمعـات أو لأي شـعب مـن الـشعوب وعلـى سـبيل الدقـة المجتمـع الجزائري لا محل للحديث عن قلة المداخيل.

إذ أن هذا الأخير يعاني من استلاب أو تبديد موارده على نحـو أو آخـر وهـو بهـذا يحتل مكانة لا يحسد عليها وذلك بالمقارنة مع المجتمعات الأخرى والتي كان لها النصيب الوافر من العقلانيـة في الـتحكم بمواردهـا، وهـذه حقيقـة لا سـبيل إلى الشك إليها إذا وضعناها في سياق منطقي، ذلك أن سوء توزيـع الثـروة يوضـح لنـا حقيقة لا يجب أن تغيب عن أذهاننا وهي أن هناك فئات اجتماعية تعيش بـصورة لا إنسانية وتفتقر إلى حاجاتها الضرورية. هذا المفهوم الأخير يأخـذنا إلى أن نعطـي صورة أوضح لمفهـوم الفقـر وذلـك بوصـفه عـدم الموائمـة بـين الـدخل والإنفـاق إذ "يوحي الترابط الوثيق بين عدم إشباع الحاجات والفقـر بإمكانيـة تقيـيم كـل منها من خلال الآخر، ويستلزم تعيين خط أو خط للفقـر،أن تحـدد تلـك المجموعـة الحاجات الأولية التي تـشكل معـا الحـد الأدنـى مـن مـستوى المعيـشة. ومكمـن الخطر هنا أن الحد الأدنى من مستوى المعيشة يمكن أن ينظر إليه علـى أنـه غـير مرتبط بالمستويات العليا للدخل وإشباع الحاجات الثانويـة، والـتي تمثـل تطلعـات مشروعة تتفق وكرامة الإنسان"[1]

إذ يمثل عدم إشـباع الحاجـات الأوليـة أكـثر مظـاهر الفقـر وضـوحا سـواء في المجتمع الجزائري أو في غيره مـن المجتمعـات، فـالفقر المطلـق يوجـد حيـث ينعـدم إشباع قسم كبير من الحاجات الأوليـة، وحيـث يـسبر المـسرح الجزائـري غـورا في عمق هذه المشكلة الاجتماعية ودهاليزها لبناء عروضه التي تناولت في معظمهـا ثيمات ترتبط بالمجتمع الجزائري وتحاكي الواقع وتستنطقه لتدفعـه إلى مـا هـو حي متحرك لعله يولد حالة تفاعل بين المسرح والمتلقي.

[1] عبد السلام رضوان: المرجع السابق، ص: 62.

فمسرحية الخطوة قد تناولت هذه الإشكالية الاجتماعية بنوع من الإحساس الاجتماعي الصادق.

<u>بوحة</u>: أيامها كنت نخدم في الشونطي... لأن العائلة نتاعنا فقيرة... أوناس الله غالب عليهم... أو بديت نقبض لفلوس... أوبديت نعاون بابا[1].

على أن هذه المسرحية ووسط هذه السلبية المقيتة وهذه الأوضاع الاجتماعية الصعبة التي يعيشها بعض أفراد المجتمع الجزائري إلا أن تلك الفئة المعوزة لا يزال لها أمل في المستقبل المشرق ويعتبر ذلك من بين المواقف النبيلة والتي حالت دون الوقوع في قبضة اليأس المطلق وبقيت بارقة أمل تحاول من خلاله مواصلة الكفاح والاقتراب من تحسين الأوضاع ولو نسبيا.

فبوحة الذي يعمل في ورشات البناء وما يصاحب هذا العمل من صعوبة نجده غالبا لا مغلوبا يرجوا المساعدة لأبيه وعائلته الفقيرة. ليخرج بذلك من تلك الأزمة التي تعاني منها أسرته و المتمثلة في الفقر إلى مصاف الإنسانية عن طريق انفعاله لأوضاع أسرته ووعيه بطبيعة المشكلة في مجتمعه، ومن ثم في عالمه. إذ "وإذا افتقرت المسرحية إلى ما يشعر بالروح الإنساني الشامل وإذا لم تصور لنا سوى الأشياء الموقوتة، فإنها تصبح شيئا تافها، إن العنصر الأصيل في المأساة الرفيعة هو روحها العالمي الشامل"[2]

هذا الشعور النبيل الذي يعكس آمال شخوصها في حياة إنسانية آمنة يتحاب فيها البشر، ويرأف بعضهم ببعض.

---

(1) مسرحية الخطوة، المصدر السابق، ص: 02.

(2) الأردس نبكول ، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة وعلى فهمي، سلسلة الألف كتاب ، عدد 169 ، مكتبة الآداب، القاهرة،(د ت) ، ص: 170.

<u>بوحة</u>: أنا نخوب الغرقة ما نشتيهش... كي نشم ريحتو نعطس اينوضلي اللازم... عندي الحساسية "ما لغري" أنا زايد في دار مبنية بطوب الغرقـة،ملبسة بالغرقة وأنا أصلا وفصلا غرقة. أنزلت من كرش أما نخحت في الغرقة[1].

يلجأ بوحة في هذا المقطع من المسرحية لاستمالة عواطف الناس إليه من خلال تصوير الحقيقة التي يعيشها في وقت فقد فيه الأمن وعز عليه الآمان، مما يسبب ألما للآخرين وهو تقريبا نفس المفهوم الذي أوجده ميشيل فوكو من خلال المعالجة الدرامية على خشبة المسرح وتشبيهه إياه بمعالجة الجنون " لا تستعملوا المواساة فهي لا تقنع لا تحزنوا في وجه المكتئب فإن حزنكم يعمق حزنه. لا تمازحوهم سيشعرون بالإهانة، فليكن عندكم الكثير من برودة الدم، وإن كان الأمر يستدعي القسوة فأستعملوها. وليكن عقلكم قاعدة لسلوككم، وتر واحد ما زال يهتز عندهم. إنه حبل الألم، فليكن عندكم من الشجاعة ما يكفي للعزف عليه"[2]

ثم تنتقل أحداث المسرحية لتصور جانبا من الانهزامية و الاستسلام المتوقع في كثير من مثل هذه الحالات.

بوحة: واش بيدي حيلة... أنا حفيت... إبست بالفقر اعصري والزمان ما بغى يرحمني، ياما هذا الزمان أصعيب أو بارد، ياما أنا شفت النور في بيت الطين شحال أحلمت باش نطير من بيوت القزدير ونعيش داخل المدينة ونتهنى ونهنيكم من معيشة الغبينة[3].

---

(1) مسرحية الخطوة، المصدر السابق ، ص: 03.

(2) ميشيل فوكو: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، 2006 ، ص: 343.

(3) مسرحية الخطوة، المصدر السابق، ص: 12.

إن إرادة الإنسان تقتضي أن يقوم بتنفيذ ما يقرره ولكن الظروف المحيطة به تعمل على الحد من حريته فيحاول ويقاوم ويسعى لتجاوزها، لأنه وفي النهاية هو ابن بيئته وهو محدود القوى، مما يؤدي به إلى محاولة التكيف مع هذه الظروف والتأقلم معها عله يحقق بعضا من طموحاته.

بوحة: ياما الفقر أقهرني والزمان اعصرني،ياما أنا ضحية هذا الزمان كل ما نشكي اقولوا هذا اللي كان، ياما أهل المدينة ضيعوني، ناديت ما سمعوني، ياما القافلة فرد قافلة وكل واحد عينو على بعيرو، ياما ياما، ياما. [1]

إذ في هذا العالم المتأزم تصبح المكانة الاجتماعية جزيرة من الأحلام بالنسبة للإنسان، ولكن استحالة تحقيق ذلك الحلم يشبه استحالة القضاء على الجوع الجسدي المرتبط بالفقر وبخاصة في المجتمع الجزائري، فالعالم لا يرحم والمجتمع كذلك.

على أن هذا العمل المسرحي يعرض جوهرا إنسانيا لا يلبث أن يكشف الزمن على اتساعه بماضيه وحاضره في آن واحد.

إذ " يتوقف استمرار وبقاء أي مجتمع قدر ثقافته، على تلبية حاجات أفراده المادية والنفسية وإشاعة السعادة والقناعة في النفوس"[2]

فالحاجة النفسية والاجتماعية التي افتقدها بوحة في وطنه وبين أهله وذويه والذي لم يجد له ملاذا سوى صدر أمه وحنانها.

---

[1] مسرحية الخطوة، المصدر السابق، ص:12.

[2] رالف لنتون: الاثتروبولوجيا وأزمة العالم الحديث، ترجمة عبد المالك الناشف، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 1967، ص: 349.

بوحة: على خد أميمتي سالت دمعة حزينة، أبصوت ضعيف قالت كلمة حنينة، يا وليدي مهما إخول خريقك لا بد تمشيه والي خاخيك أوليدي لا تطمع فيه، وسع بالك ودير ربي في قلبك، لا بد يجي النهار وترتاح[1].

تنفعل نفس بوحة وحنان الأم، التي شملت في حنانها هذا خلاصة تجربة حياة، وهي بهذا فتحت أبواب الأمل لابنها، وقد نجح المؤلف في تصوير هذا الجو المظلم المضطرب في حياة بوحة، فتتجمع الأسباب لتلتقي أخيرا، بدأت صغيرة كالشرارة ثم كبرت واستفحلت واتسع مداها. حتى أصبحت نارا حامية لذعته لظاها، فمن المتعارف عليه أن هناك اختلافا كبيرا بين الكبار والصغار في فهمهم للأمور وفي تعاملهم مع الأحداث حيث أن: "كل معارف الذهن المجردة لها هذا الطابع الخاص وهو أن تتألف من تصورات تظهرها التجربة ،ومن مبادئها أنها تؤكدها التجربة، أما معارف العقل العالية فهي على العكس لا تظهر أفكارها في التجربة ولا يمكن أبدا أن تقضي قضاياها. إذا فالخطأ الذي يمكن أن يندس فيها، لا يمكن اكتشافه بوسيلة أخرى غير العقل المجرد"[2]

ولذلك هناك أنواع من الصراع الداخلي تبدأ بين أخراف المعادلة في المجتمع الواحد، وهذا هو الحال بالنسبة لهذا المواخن الجزائري "بوحة" الذي دخل في دوامة من الصراعات النفسية نتيجة لمجموع الضعوخات الاجتماعية المختلفة، والتي أثرت فيه وبشكل كبير. فالكل يغرس جذوره في خبيعة النظام الاجتماعي الذي أفرزته المرحلة المعاصرة في تطور المجتمع الجزائري، وإن هذه الضعوخات تحقق حساسية درامية مطردة، يشترك في النفاذ إلى خاصيتها الديناميـة معظم

---

(1) مسرحية الخطوة، المصدر السابق، ص: 13.

(2) امانويل كانط: مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة، ترجمة تازلي إسماعيل حسن، محمد فتحي الشنيطي، موفم للنشر القاهرة،(د ط)، 1991، ص: 112.

الكتاب المسرحيين الجزائريين وما ذلك إلا تمثيل لزاوية حادة من زوايا المعارضة لنظام المجتمع السائد سواء في بنيته الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية.

الطـلاق:

تتكون الأسرة في بدايتها من شخصين يعيشان معا، وتم الاقتناع بينهما غالبا باختيار كل منهما للآخر، ورغم هذا فكل منهما له احتياجاته وقيمه الخاصة ونتيجة لهذا الاختلاف تكون إمكانية الصراع قائمة، ومن ثم تحدث الرغبة في الرحيل الإرادي أي الطلاق والذي يعني انهاء العلاقة الزواجية بحكم الشرع والقانون إذ "يعتبر الطلاق بدون شك ـ في كل الثقافات تقريبا ـ حادثا مشؤوما للأشخاص الذين يشملهم، كما يعتبر مؤشرا واضحا لفشل النسق الأسري بالإضافة إلى اعتباره دليلا على محنة شخصية وينظر إليه كذلك كوسيلة للهروب من توترات الزواج ومسؤولياته"[1].

حيث كلما تشاركا في المزيد من جوانب الحياة ازداد ما يختلفان عليه، وإذا ما أرادا توثيق عرى العلاقة بينهما فعليهما أن يواجها مصادر عدم الإتفاق، ويبذلا جهدا في التعايش معها.

كما تختلف نظرة المجتمعات في تعريفها للمستوى أو الحد الذي يصبح معه الخلاف بين الزوجين أمرا يؤدي إلى انحلال الزواج ثم الطلاق، و لعلى من أهم الأسباب المؤدية إلى ذلك:

ـ عدم الانسجام بين الزوجين عاطفيا أو ماديا.

ـ تعاظم الخلاف إلى درجة الصراع بين كل من أسرتي الزوج والزوجة خاصة بسبب الأطفال.

---

[1] محمود حسن: الأسرة ومشكلاتها، دار النهضة العربية، بيروت، ط4، 1996، ص: 423.

وللطلاق في المجتمع الجزائري أثار وخيمة في حياة أعضاء الأسرة بعد تفككها على مستقبل الرجل ،ومستقبل المرأة، ويعاني الأطفال من الحرمان ومن التفكك العائلي، ومن الحياة المدنية الغير مستقرة ،ومن افتقاد عواطف الأبوة والأمومة ،والدفئ العائلي ،وبالتالي ينتظرهم الشقاء بمختلف ألوانه، وقد ينتهي بهم الحال إلى التشرد والتسول والا نحراف والجنون عن ما يدعو إليه المجتمع من ضوابط

ومسرحية ليلة الكوابيس * تناولت جانبا من هذا الموضوع إذ تدور أحداث المسرحية حول شخصية مستمدة من واقع المجتمع الجزائري، هذه الشخصية التي وجهت اهتمامها إلى محاولة الابتعاد عن مفهوم العيش بدون أطفال في أسرة تتمتع بكل مقومات وأساسيات الحياة.

الزوجة: واش تشوف وقلت عندهم الحق!

الزوج: هربت من الساناديكا انتاع الشركة للسنديكا تاع الدار! واش من حق!

الزوجة: عندو الحق في الشيء اللي قالو وراني على بالي بكل شيء، أخبارك يجوني أول بأول[1]

فتستهل المسرحية عرض هذه الإشكالية في تبيان جوانب الصراع بين الزوجة والزوج وعدم الاتفاق بينهما، الشيء الذي ولد نوعا من التنافر. ليتطور هذا أكثر فأكثر مع تطور أحداث المسرحية.

---

* مسرحية ليلة الكوابيس ، تأليف جماعي ، و إخراج بوزيد شوقي ، حيث تعالج هذه المسرحية مشكلة من المشاكل المستمدة من واقع المجتمع ، وهي مشكلة عدم الاتفاق بين الزوج والزوجة داخل الأسرة ، وما لذا الأخير من عواقب وخيمة على حياة الأطفال من جانب ، وعلى إستمرار الأسرة في حد ذاتها من جانب آخر ، على أنها طبعة ثانية من المسرحية الأولى التي كانت بعنوان كوشمار في دار عمار.

[1] مسرحية ليلة الكوابيس: تأليف جماعي، إخراج بوزيد شوقي، إنتاج المسرح الجهوي باتنة، 2001، ص: 03.

<u>الزوجة</u>: ما تمسح حتى حاجة في الشيفور... وقيلا الشيفور شعروا ماشي أصفر حتى أخيح شعره من شعراته على اكتافك، كنت حاسة باللي كاينة حاجة، هذا قداه وأنت من اللي تدخل وأنت تنقرز وتعيط أواه عمار، تبدلت ماكش عمار اللي عرفتوا[1].

لتبرز نوعا من التفكك في العلاقة بين الزوج والزوجة إذ يدل هذا على حالة التوتر بين الزوجين والتي لا بد لها أن تنهي حياة الأسرة، في الوقت الذي يشعر فيه الزوجان بالتزام قوي نحو بعضهما.

<u>الزوجة</u>: أخلايا على الراجل كيفاه أصمط فيا بصح، أعطاك ربي ولد الراس أيشوف لراس، أولد الكرعين أشوف للكرعين بالكفارة انتجاتي لاباس عليهم في العز والدلال وأنا عرضة بالحساب.[2]

ولعل السبب الرئيسي في هذا الصراع بين الزوج والزوجة هو قضية الأخفال لتأخذ المسرحية بعدا آخر يكون من خلالها الزوج في دور غير دوره الاجتماعي. فهو يدخل إلى عالم الكوابيس ليتخيل من خلالها أنه قد تحول إلى امرأة، وكل هذا نتيجة لعدم استعابه للوضع الذي يعيشه بالإضافة إلى عدم الرضا عنه " فالفرد الذي يستطيع استيعاب تلك التغيرات أو يكتسب الأساليب الجديدة للحياة، لاشك أن ذلك سيساعده على تكوين هويته وإيجاد المكان الملائم له. وفق ما يمتلكه من قدرات وامكانات. ولكن الذي يفشل في استعاب التغيرات ويرفضها كلية دون البحث عما يناسبه فيها من أدوار، لاشك أنه سيقع فيما نسميه أزمة الهوية وخلط الأدوار واضطرابها"[3]

---

(1) مسرحية ليلة الكوابيس، المصدر السابق، ص: 03.

(2) مسرحية ليلة الكوابيس، المصدر نفسه، ص: 04.

(3) هند قناوي: ثلاث نظريات في نمو الطفل، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د ط)، 1992، ص: 65، 66.

الزوجة: هات، هات قارو

الزوج: أحشمي، أحشمي ، آه أحشمي

الزوجة: أيه قتلك قارو. كشما بقات chemise de nuit

الزوج: قلتلك احشمي... هو الواحد بصح ودر بصح ما تزيديش عليه أنت[1].

لتتأزم الأوضاع فيما بعد خاصة بعد ظهور الأخفال في هذا الكابوس الذي يعيشه الأب. لتتضح ملامح العواخف التي يكنها الزوج لزوجته.

الطفل: انتاع le premier

الأم: بابا كم نعرفو هاذي عشرة سنين عضموا قاسي عليكم وعلى الكاتريام.

الأب: صار هكذا بالحرام راكي خالق. ما تلوحوش علي الماء خيشوني شايح على وجه ربي[2] .

فهو واقف وسط الزوبعة كقارب فاجأته عاصفة، لقد اسقط من عمره سنوات فهو لا يتحدث، لا يبالي ويشعل كل الحرائق الكامنة في أعماقه، حيث تنتصب الزوجة بينما هو في هذه الهوة الساحقة ، نام مذعورا لكي يلقى بهذا الجسد المتعفن مغمضا عينيه وفي رأسه زحام لا يطاق.

ومسرحية الأمبراخور *في تناولها لهذا الموضوع جسدت نوعا آخر أو سببا آخر من الأسباب الكثيرة المؤدية إلى الطلاق كنتيجة حتمية لسوء العلاقة بين الزوج والزوجة في تداخل كبير مع متاهات الحياة اليومية وخاصة لشخصية

---

(1) مسرحية ليلة الكوابيس، المصدر السابق، ص: 14.

(2) مسرحية ليلة الكوابيس، المصدر نفسه، ص: 16.

* مسرحية الأمبراخور، تأليف العربي بولبينة، إخراج بوزيد شوقي، تعالج هذه المسرحية مجموعة من الإشكاليات المطروحة على المستويين الاجتماعي والسياسي ، إذ تدور أحداثها حول الامبراخور المخلوع الذي وهم من قبل حاشيته بأنه مازال في سدة الحكم ، ليكون النفاق والتزلف والاستعلاء ، لتتبين وتنكشف الممارسات اللامسؤولة للحاكم على المحكوم.

كشخصية الإمبراخور الذي صرفته أمور اللهو والمجون عن الإهتمام بشريكته الاجتماعية داخل جملة من الصراعات حول السلطة.

<u>المرأة</u>: أنا في بالي جيتو تلقيو القبض على الإمبراخور.

<u>الإمبراخور الجديد</u>: هذا مشكل نتهنا ومنو... ظرك يتهز... ونصبولو محكمة شعبية... من دون شك العقوبة رايحة تكون الإعدام... أنا جيت على جالك.

<u>المرأة</u>: تلقيو عليا القبض وتحاكموني حتى أنا زوجة الإمبراخور السابق.

<u>الإمبراخور الجديد</u>: على حساب هدرة برق لاح... أنت جيتي تطلبي في الطلاق من السيد هذا[1].

المرأة من خلال هذه المسرحية والتي تحاول خلب الطلاق من زوجها الذي استحالت بعد هذا سبل العيش معه، على أن كل ما يحيط بهذا الشخصية يرسب في المجتمع الجزائري عوامل نفسية واجتماعية وسياسية،من شأنها أن تؤدي إلى إقرار هذا الحل المتمثل في "الطلاق" الذي لا يقع في المجتمع الجزائري فحسب بل في سائر المجتمعات، ومن ثم كان هذا بمثابة الملاذ التي تحافظ بعض المجتمعات من خلاله على جميع حريات الأفراد.

ذلك أن "الطلاق ليس إلا ملاحظة هذا الزواج أو ذلك قد مات ، ووجوده ليس إلا أكذوبة، وغني عن البيان أن نقر في كل مرة كون الزواج قد مات، إذ ليس هذا من إرادة المشرع، إنما الذي يقرر ذلك الحالة الواقعية القائمة، إذ أن الاعتراف الحقوقي بواقعة الموت تتعلق بماهية الواقعة لا برغبة المعنيين"[2].

---

(1) مسرحية الإمبراخور، تأليف العربي بولبينة ، وإخراج بوزيد شوقي ، إنتاج المسرح الجهوي باتنة ،2006 ، ص: 21.
(2) لينين وآخرون: المرأة و الاشتراكية، ترجمة جورج خرابيشي، دار الآداب بيروت، ط1979،3،ص: 41.

وهذا يعتبر رؤية تجمع بين الرغبة فيه ومن خلاله الدعوة إلى تغير الواقع الاجتماعي في الأسرة الجزائرية، إذا ما تعذر إيجاد بديل من شأنه أن يصلح أو يرمم هذه العلاقة الموجودة بين الرجل والمرأة داخل الأسرة.

العلاقـات الإجتماعيـة:

الحب عاخفة مستمرة ، تظل في حالة تفاعل ما عاش الإنسان مستهدفة بذلك الكمال والفضيلة في سعيها للتشبه بذات الخير المطلق ، انطلاقا من وعيها والتحامها بالواقع الإنساني، على اعتبار أن الإنسان مخلوق متزن قدم إلى الحياة ليملأ الفراغ الذي أعدله سلفا.

فقصص العشق ومغامرات المحبين حين تسجل تعني الإيمان العقلي والواقعي بوجود الصراع الدائم بين ما ينبغي على الإنسان عمله وما يقوم به بالفعل، فالحب من بين حقائق الحياة الأساسية يحظى في مجال المسرح بحظ وافر، لا لأن الحب يحتل هذه الأهمية في حياة الناس الواقعية، وإنما لأنه موضوع مشترك محبوب، وهذه ناحية إنسانية، ولأن باستطاعة قصة الحب أن تضع حبكة فنية مشوقة عبر الموانع والمآزق التي يواجهها الراغبان في الإتحاد تحت لواء الحب، كما أن باستطاعتها أن تمنح المؤلف المسرحي خاتمة مقبولة يرضاها الناس، وهذه ناحية فنية لا يمكن تجاهلها.

فالحب هو فكر تأملي في المحبوب سواء أكان من جانب الرجل أم من جانب المرأة ، يلتزم بإنكار الذات من حيث هو سلوك يرقى بصاحبه إلى أن يتلقى سروره عبر سرور محبوبه، وهنا إقرار لمبدأ المشاكلة القائم على محب ومحبوب؛ فمبدأ المشاكلة يعني وجود متحابين كل منهما محب ومحبوب، وهذا بدوره قد يرجع إلى تأثير التركيب الاجتماعي الذي ينظر دائما بعين الريبة إلى المرأة خاصة إذا ما أخذت زمام المبادرة وأظهرت أنها البادئة بالحب.

وفي عصرنا نادرا ما يتحول الحب الأول إلى زواج، فهو بريء يتعبد في محراب العاخفة وحدها، و يجعلها المقياس الوحيد للحكم على الناس والأفعال، ولهذا يعارضه بعض أفراد المجتمع.

غير أنهم لا ينكرونه أو يعادونه ولكنهم لا يعتبرونه مقياسا وحيدا، وهنا تحدث المفارقة ويتحول الحب إلى أزمة نفسية إذ؛ كلما زاد اللوم زاد التمسك، لأن كلا منهما يدافع على عالمه الخاص وفهمه للحياة. فهذا الإجماع على تخطية المحبين لا يزيدهم إلا إصرارا على التمسك بموقفهم ووسم الجميع بميسم العجز عن فهمهم وهذا يعني أننا أزاء جيل في مواجهة جيل، الأبناء في مواجهة الآباء أو البراءة في مواجهة التجربة ،أو الخيال في مواجهة الواقع، وهذا أمر يتجاوز الزمان والمكان، إلى ما هو أعظم منهما؛ إلى أغوار النفس الإنسانية وتدرجها من سيطرة الشعور إلى حكم العقل ، ومن التخيل إلى التحليل، ومن الحكم إلى الواقع.

وبذلك لا يرتبط الحب بعصر؛ إنها مرحلة من العمر يجتازها البعض قفزا أو خطفا ويقف البعض عندها، على أن مجمل الظروف الفردية الاجتماعية هي التي تحدد هذا الامتداد، و مع ذلك فإن هذه العاخفة ستبقى على مر الزمان، لأنها تعبر عن حاجة إنسانية مستمرة، وتصدر عن فطرة إنسانية خلقية.

والخلاصة أن الصورة التي رسمتها المسرحيات الجزائرية للحب، تتسم بالذبول والشحوب ويغلبها الحزن ويتخللها اليأس، وتنتهي إلى الحرمان الذي يمثل البداية أيضا فكأن الحب دائرة مغلقة لا أمل في الخروج منها، ولا جدوى للدوران فيها غير العذاب. الذي بدى وكأنه غاية في ذاته.

والحديث عن هذا الموضوع سيقودنا إلى نقطة لا محيص عنها، وهي ما يمكن أن يعتبر سببا بعيدا أو عميقا للحب، فليس الحب علاقة سلوكية مؤقتة يلعب فيها العمد دورا أساسيا.

إن جانبا لا يمكن تعليله بسهولة يؤدي إلى نتائج مؤثرة، وهو صعب التعليل لأنه صعب الانضباط ليس من المستطاع رصده أو مراقبته، لنقول لماذا اختار هذا الرجل هذه المرأة بالذات؟ أو لماذا استجابت عواطف هذه المرأة له دون غيره؟

وسيؤكد البحث في ظاهرة الحب والمرأة في الجزائر أن الطبيعة البشرية لا يمكن اعتقالها، وأن فيها قدرة على تجاوز أي إطار مسبق يفرض عليها ستوجد دائما قلة تسمو إلى المثالية وتستعلي على نداء الغرائز، وترفض العرف الشائع، ولكنها ستظل قلة تأخذ مكانها بين المسرحيات أكثر مما تترك أثرا في السلوك العام الذي يبقى ابن الطبيعة.

فالحب هو "البوح بمكنون الصدور والاهتمام واللهفة المتبادلة"[1]

وقد استخدمت صور كثيرة من التدريب على المهارات الاجتماعية لدى المحبين مما يوفر رفقة جاهزة، فقد "سألت أعرابية عن العشق فقالت: جل والله عن أن يرى، وخفي عن أبصار الورى ،فهو في الصدور كامن ككمون النار في الحجر، إن قدحته أورى وإن تركته توارى"[2]

وهذه العبارة على إيجازها وبساطتها يمكن أن تعطي بالتأمل دلالات عميقة، فهو تشبيه في صميمه يعمل على توضيح علاقة الروح بالجسد من خلال عاطفة إنسانية خاصة بكل فرد ، فمسرحية الخطوة والتي حاول المؤلف من خلالها سرد حوادثه من الواقع الاجتماعي الجزائري، والذي لم يتصرف في حوادثها إلا في بعض التفاصيل التي أعانته على تصوير الجو الاجتماعي المشحون، من خلال هذه العاطفة الإنسانية.

---

(1) انظر : مايكل أرجايل: سيكولوجية السعادة، ترجمة فيصل عبد القادر يوسف ، مراجعة شوقي جلال، المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993، ص: 27.

(2) محمد حسن عبد الله: الحب في التراث العربي، المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1980،ص:9.

بوحة: مالقرى، راني نسوفري على زبيدة بنت الجيران، كل ما تشفوني راجع من الشونطي، أخل عالطاقة وتخدمها لي، القلب لحمة يا الخاوة، وهذا ما منعنيش أني واحد المرة القيتها تمشي في الزقاق... أسلبني جمالها وحسيت بالحنان في عينيها، البسمة حايرة في وجهها اللي ما يظهر منو غير الدم أو الحليب، اتحرك قلبي اللي كان خوبة وقررت نكلمها.[1]

غير أن هذا المقطع من المسرحية مقحم بالنظر إلى السياق العام للمسرحية والذي يشذو عن مجرى التطور الطبيعي لحوادثها، وهي وسائل يلجأ إليها عادة الكاتب المبتدئ، ليغطي بعض وجوه الضعف، في المسرحية محاولا في الوقت نفسه اجتذاب الجمهور، ويضمن استمتاعه بمشاهدة الحوادث، لتكون عونا له على تقوية عنصر الحب والمرأة و إبرازه جليا، وعلى بث نسمة من الحياة، فكل حديث يدلي به المؤلف ليس من الضروري أن يكون من قمع الحياة، وانتقاء ما يروى فبعضه قد يكون شعوريا، وبعضه الآخر لا شعوريا.

بوحة: نلقى خفلة اتقول للشمس أخلي ولا انطل، سبحان الله في خلقه، جمال رائع، اللي يشوفها بيرا، بمجرد ما دخلت، تقول أشربت عشر قراعي سيروم،وقيلا عشقت، القلب لحمة يا الخاوة، شافت عندي... أنا اللي كنت كيما الشيخ بابا. اتبزعت سحت، ذبت، وبصوت ملايكي قالت لي ريح، واريحت على كرسي، عمري ولا حسيت براحة كيما ارتحت الثم[2].

---

[1] مسرحية الخطوة،المصدر السابق، ص: 05.

[2] مسرحية الخطوة،المصدر نفسه، ص: 08.

فالمسرح إذا كان بالنسبة للمؤلف مواضعات وتقاليد، فهو بالنسبة إلى الجمهور مدرسة ؛ أي أن المؤلف يفترض وجود جمهور متدرب على هذه الموضوعات لكي يتلقى منه عمله، لأن المسرحية لا تستطيع أن تنتظر جمهورها، كما لا يمكن أن ينتظر الكاتب جمهوره بحيث أن "الجمهور في كل مسرحية عظيمة، بطل غير مرئي ولا مسموع ولكنه أشبه بالصفحة البيضاء والتي لولاها لما ظهر الكتاب"[1]

كما أن مسرحية البدلة البيضاء لم تخرج في تصويرها لهذه الظاهرة الاجتماعية عن الصورة الحقيقية لها في الوسط الاجتماعي الجزائري والتي كثيرا ما غلبت عليها تلك النظرة الممزوجة بنوع من الإحباط واليأس المتواصل.

<u>خيار الناس</u>: كاينة، أنا كيفاش راني لابس؟ شكون ينتبه لي؟ هنا في الدار كاينة خفلة تجبد الغاز، تطل من واحد الطاقة، عندها شعر كحل خويل مسبب، هيا هنا من اللي خلق ربي آدم... نجعلوها ستة أسابيع... تبسمتلها... نحنيت قدامها قاع، في الشارع، في الكولوار انتاع دارها، لما نروح نشوف أحبابي في الحديقة[2].

فالإعجاب ليس صورة رومانسية عذبة في هذه القطعة المسرحية، فالأوضاع الاجتماعية المزرية التي يعيشها خيار الناس والمتمثلة خاصة في عدم مقدرته على تأمين ملبس يحفظ له تواجده كإنسان في هذا المجتمع. كل هذا جعله بعيدا عن أن يأمن بهذا الشعور الذي ينتاب كل إنسان، و"الحال أنه من الممكن تماما للتأثيرات التي يتلقاها الفرد والتعديلات التي يتعرض إليها خوال حياته تحت

---

(1) شكري عياد: تجارب في النقد والأدب، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د ط)،1967، ص: 73.

(2) البدلة البيضاء: المصدر السابق،ص: 11.

مفعول الجو الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية سواء منها التأثيرات التي تحاول حطه أن تلك التي تسعى إلى رفعه، أقول أنه من الممكن تماما لهذه التأثيرات أن تمارس ضغطها من تلقاء نفسها"[1]

فالدوافع البشرية والاجتماعية متى وجدت فإنها تجعل حتى اليأس والإحباط في العمل المسرحي مبررا، كل شيء في نظرها عقيم وصورة الحياة نتيجة لهذا؛ صورة عالم منحل مرعب فاسق خال من أي مظهر من مظاهر البراءة، فتارة يصطدم الواقع الاجتماعي بالحب فيدمره، وتارة بالسعادة فيمحيها.

فالجوع وسوء الأوضاع الاجتماعية يقتلان في الإنسان إنسانيته وتشوه أحلامه وعواخفه، لذا فالإنسان لا يملك أن يحب حتى وهو جائع، والحال على ما هو عليه في الجزائر إذ تقف الأوضاع الاجتماعية لهذا الإنسان له بالمرصاد، فتجده بعيدا عن أن يصبح متمتعا بحقوقه الأزلية كإنسان.

أما مسرحية التشريح والتي حاولت أن تصور بعضا من هذا الموضوع في تطور خبيعي للأحداث، وذلك أن مختار هو شاب بطال ـ مهندس دولة في الهندسة المعمارية ويتيم ودليلة هي أخته التي شاءت الأقدار أن يلتقيا في مكان لرمي النفايات.

دليلة: لازمك تعرف حاجة يا مختار.

مختار: واش هـــي

دليلة: حبيتك ومازال نحبك

مختار: أول مرة أيقلولي نحبك، أول مرة يعطولي قيمة.

دليلة: لكن يا مختار

مختار: اللي موالف بالرعد ما يخافش من البرق، ومن يركب البحر لا يخشى من الغرق.[2]

(1) شكري عياد: تجارب في النقد والأدب، المرجع السابق، ص: 73.
(2) مسرحية التشريح، المصدر السابق، ص:13.

فالأحداث بهذا الشكل تبدوا منطقية ومسايرة لتطورها، كون كل من مختار ودليلة يجهلان حقيقة العلاقة الموجودة بينهما لتأتي في آخر المسرحية وبالصدفة المتوقعة في كثير من الأعمال الفنية والأدبية المشابهة، ومع هذا فإن الظاهرة ارتفعت من المستوى الشخصي الذي يقف عنده الحب في مثل هذه الحالات والأوضاع، إلى المستوى العام الذي يسجلها كظاهرة اجتماعية معبرة عن سخط بالغ، وهو أبلغ ما يكون تعبيرا عن انقلاب القيم واختلال الأوضاع الاجتماعية في الجزائر، إذ تعتبر امتداد طبيعي لسوء هذه الأخيرة.

هي إذن محاولة واعية لتوسيع أفق الرؤية؛ رؤية الواقع الأليم الذي يعانيه مختار ودليلة، وهي في الوقت نفسه عزاء للمجتمع الجزائري برمته، وهي دليل على سعي المسرح الجزائري في محاولة منه لأفراد صفحة بيضاء عنوانها الإخلاص لقضية الإنسان.

أما مسرحية نحييك يا نهار* فقد أفردت لهذا الموضوع جانبا مهما حاولت من خلاله هي الأخرى إبرازه بصورة أوضح مبديه بعضا من هذه العقبات والعثرات التي تعترض طريقه.

الشاب: ماتخافيش راني معاك، ... واش بيك هاربة من الخاتم اللي هديته ليك... تشفاي عليه مانسيتيهش. على بالي مانسيتيهش. بصح قوليلي النهار اللي هديته لك فيه هو بالذات كنا غير أنا وأنت.[1]

---

* مسرحية نحييك يانهار، تأليف و إخراج هشام بوسهلة، مسرحية تعالج وتتناول قضية تشبث الانسان بالحياة، وعالم اليأس، على إعتبار أن العالم مليء بالمطبات، بالمآسي، بالأكاذيب، ورغم ذلك فهو محبوب، إذ تدور أحداث المسرحية لثبت أن كل واحد يجب أن يرى الشمس مشرقة، و يجب ان يعيش حياته، وكل ثانية من وقته بكل عفوية، لكن حينما لا يجد الوقت لا يستطيع أن يعيش حياته إن كان هناك من يقرر حياته ويقرر أفراحه ويقرر آماله.

(1) مسرحية نحييك يا نهار،تأليف و إخراج هشام بوسهلة، إنتاج المسرح الجهوي، سيدي بلعباس، 2004، ص: 12.

كلمات لاحت على لسان هذا الشاب الذي يعود بنفسه وبذاكرته إلى أيام اعتقد أنها أيام حوت لحظات كثيرة من لحظات السمو الإنساني الراقي، والذي تخللها شعور كبير بالغموض والإبهام نتيجة المصير المجهول الذي كان ينتظره ومحبوبته في مواجهة الموت، فهو شغف إلى الحياة الكريمة، وإلى الطمأنينة وإلى الاستقرار.

لتميل أحداث المسرحية لتصور علاقة أخرى لا تقل أهمية عن الأولى في تجاذبها ومسايرتها لها في زمن واحد ومكان واحد.

المستشار: كانت تحبني كي الملاك، تنتظر دائما غروب الشمس باش نتلاقاو، عندنا طموح نغيرو العادات اللي كانوا يتمشو عليها والديها، ونحطموا إلاه الشر [1].

فنحن أمام مؤلف يكتب مرثاة العواطف الإنسانية بإحساس المطاردة وعدم الاطمئنان؛ هذا الإحساس الذي يطارد المستشار ويحاصره، ويدمره بقسوة عابثة جاعلة منه ومن محبوبته طيورا تهرب من سهام العادات والتقاليد والأعراف والتي لم تلبث تعترض طريقهم.

فالحادثة الرئيسية في هذه المقطوعة المسرحية هي حادثة الحب الذي كاد يؤدي إلى الزواج لولا تدخل الأب واعتراضه سبيله، وتفريقه بين المحبوبين. على عادة معظم الآباء في الأدب المسرحي، على أن هذه الحبكة شائعة في أكثر المسرحيات والقصص الجزائرية أو غيرها، فالحبيبين عليها أن يصارعا تحكم الأبوين، أو أحدهما وتصرفات القدر وضرباته القاصمة، وظروف البيئة الاجتماعية ومواضعاتها الأخلاقية.

---

(1) مسرحية نحبيك يانهار، المصدر السابق، ص:12.

وعلى العموم فهذه المسرحية وفي معالجتها لهذا الموضوع لم تبتعد كثيرا عن واقع هذه العلاقات الإنسانية داخل المجتمع الجزائري والذي يعتبر مجتمعا محافظا في أغلب ربوعه، ذلك أنه يسعى دائما إلى محاولة إخضاع مثل هذه العلاقات إلى سلطان العادات والتقاليد والأعراف والتي ترفضها بدورها شكلا ومضمونا رفضا قاطعا.

أما مسرحية الشكوى* فقد تناولت جانبا مكملا لهذا الموضوع وهو الوقوع في الحب باعتباره أشد العلاقات الإنسانية عمقا. ولكن يبقى طريقه ليس ممهدا دائما بسبب الأوضاع الاجتماعية التي توجدها الحياة. في كثير من الأحيان.

<u>هنكوش</u>: ما تقنطيش مني. ملي شفتها رجفت ركبتي.

<u>أفطيمة</u>: أرحمي شويه عليه، ... حاولي،... حاولي

<u>هنكوش</u>: خزرة أفطمية، أترهب يا أختي ترهب[1].

فبالإضافة إلى المشاعر الإيجابية التي تتسم بها هذه العاطفة الإنسانية. إلا أن هناك مشاعر سلبية قد تطفوا على السطح، لتمارس تأثيرها على مسارها الطبيعي.

أننا هنا أمام ظاهرة مألوفة، غير أن هنكوش الذي كان موظفا وزميلا لفطيمة في العمل، أصبح بعيدا عنها، بسبب فقده لعمله هذا، ما جعل المسافة تتسع أكثر فأكثر بينهما، ليصبح في طي الذاكرة والكتمان.

---

* مسرحية الشكوى، تأليف بوزيان بن عاشور، و إخراج محمد بختي، تعالج هذه المسرحية مشكلة التهميش والإقصاء، التي تعاني منها بعض فئات المجتمع وتدور أحداث المسرحية لتكشف عن خبائع وسلوكات لشخصيات كلها مستلهمة من الواقع المعاش لفئات محرومة، نتيجة حلم تسلط وجار.

(1) مسرحية الشكوى، تأليف بوزيان بن عاشور، و إخراج محمد بختي، إنتاج المسرح الجهوي وهران، 2002، ص: 07.

فالعاطل عن العمل بسبب فقده لعمله أو لأنه لم يدخل هذا الميدان قط عموما يعاني من خسائر شديده الوطأة، لعل من أهمها جوانب الرضا عن الحياة،والمتمثلة في العلاقات مع الآخرين، فهو يخسر كل العلاقات داخل العمل؛ أي يفقد كل شبكة علاقات العمل مهما كان نوعها.

وعلى كل، كل هذه المسرحيات عملت على إبراز هذه الظاهرة الاجتماعية والمتمثلة في العلاقة الضرورية بين الرجل والمرأة، في إطار عواطف إنسانية سامية أحيانا ومنحطة في أغلب الأحيان ففي "العلاقة تجاه المرأة فريسة اللذة الجماعية وخادمتها، يتضح الانحطاط اللامتناهي للإنسان الذي لا يوجد إلا لذاته. إذ أن سر هذه العلاقة، يجد تعبيره غير المبهم، الحاسم، الجلي، المنكشف في علاقة الرجل بالمرأة، وفي الطريقة التي تعقل بها العلاقة النوعية الطبيعية والمباشرة، أن العلاقة الطبيعية المباشرة الضرورية للإنسان، هي علاقة الرجل بالمرأة"[1].

على أن ما تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد هنا هو الاستمرارية الواضحة للإمتداد الزمني للأعمال المسرحية المختلفة لتأثير المرأة في المجتمع، من ناحية العلاقات العاطفية بينها وبين الرجل، إذ هذا هو القربان المرفوع تضرعا لطيف المعبود الذي لاينى يعاود الكتابات المسرحية الجزائرية وخاصة الاجتماعية منها، والتي تذهب بالإنسان في إطارها وداخلها إلى أن يغيب وهو حاضر وإلى أن يفنى وسط هذه الوحدة التي يعيشها داخل زحام الحياة مصادقا للألم.

---

(1) لينين وآخرون: المرأة و الاشتراكية، المرجع السابق،ص: 43.

الســـكن:

يمثل السكان العنصر الدينامي لأي شكل من أشكال البناء الاجتماعي إذ وبدون وجود العنصر البشري ينتفي البناء الاجتماعي، لأنه يرتبط بالسكان ارتباطا شديدا،بحيث لا توجد ظاهرة سياسية أو اجتماعية إلا وكانت خاضعة لظروف السياسات السكنية القائمة، داخل المجتمع كما يعد العنصر البشري أساس التغير الاجتماعي سواء داخل المجال الفكري أو المادي، فضلا عن أن أي زيادة أو نقص في السكان يؤثر على البناء الاقتصادي وقوة العمل وكذلك البناء الاجتماعي، على أن المشكلة السكانية والتي يمكننا طرحها على وجهين :

هي ذلك الخلل في التوازن بين موارد الدولة وحاجات السكان أو بين معدلات التنمية الاقتصادية ومعدلات النمو السكاني، على أنه وكلما اتسعت الفجوة بينهما انخفض مستوى المعيشة وتدني بالنسبة للأسرة والفرد، وبالتالي ينحدر المستوى الاجتماعي للسكان إلى مزيد من التخلف بالإضافة إلى عدم القدرة على الإنتاج نتيجة تدني خصائص السكان.

ولتجاوز هذا الطرح، فإن أفضل طريق لدراسة مشكلة السكن في البلاد المتخلفة ومنها الجزائر، هو الطريق الذي يستند إلى مفهوم التشكيلة الاجتماعية التي تتحكم في النظام السائد في الدولة وعلاقتها بهذه المشكلة والتي تتحدد من جانبين اثنين:

1ـ **الجانب الأول**: الحاجة إلى السكن كمطلب اجتماعي وحق إنساني.

2ـ **الجانب الثاني**: نوعية السكن وتصميمه المعماري.

ذلك أن المجتمع الجزائري كان وما يزال يتكون من اندماج مختلط لأنماط اجتماعية متفاوتة وبدرجات مختلفة. ولكن وسط هذا الاندماج تبرز الحاجة إلى المأوى.

هذا الأخير الذي يمكن تعريفه بأنه "الحد الأدنى من الحماية من العوامل والقوى الجوية، وحاجب واق من أي هجوم، إنه في أبسط أشكاله، مكان للراحة في حدها الأدنى"[1]

وحيث أن المسرح الجزائري ساحة اجتماعية بحيث يجعل خبرة الأداء المسرحي مختلفة عن مشاهدة الأفلام في السينما أو مشاهدة التلفزيون، وهو في الوقت نفسه يشعرنا بأننا جزء من مناسبة ما، أو من واقعة ما، تحدث الآن أمامنا كما يمكن فهم العديد من الظواهر التي تحدث فيه من خلال سعي المؤلف المسرحي، وباجتهاد في ترجمة عالم الأفكار والخيالات والأحلام، سعيا منه لعرض الأشياء كما يجب أن تكون لا كما هي كائنة.

فهو سعي لعرض معاني الأشياء لا الأشياء نفسها، وما المشكلة التي هي موضوع حديثا إلا اكتشاف جديد يسهم في معرفة حقيقة الإنسان الجزائري الذي يظل دائما مشكلة المجتمع الأولى عن قصد أو عن غير قصد.

فمسرحية الشكوى تناولت هذا الموضوع وحاولت من خلاله أن تبين المسؤولية التي تقع على النظام السياسي الجزائري من خلال البيروقراطية المتفشية في أوساخه بالإضافة إلى المحسوبية.

[1] عبد السلام رضوان: حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي، برنامج الأمم المتحدة، المرجع السابق، ص: 243.

أشبيكي: ما سمعت والو وأنت كتاتبي؟ قالوراهم ايوزعو هاذا أشحال من يوم.

هنكوش: السميد ولا السكر ولاقش بالي؟

اشبيكي: ديار من الديار الباقية للكلاب، قولهم ما يديروش بلوجوه، زيد قولهم فاقوا يا حبيبي.

هنكوش: الدار ليك ولا ألهذا؟ فهمني، ادفعت ضنيت؟

أشبيكي: ادفعت أو ماديت والو... ها أبدأ تكتب[1]

فمن خلال هذا الجزء من المسرحية تلجأ شخصية أشبيكي إلى كاتب عمومي رافعا بذلك شكوى إلى السلطات المعنية.

هذه الشكوى التي تكشف عن مشكل اجتماعي كبير، ألا وهو مشكل السكن الذي افتقدته هذه الشخصية ومن خلالها الكثير من أبناء المجتمع الجزائري الذي هم في مثل شاكلته وأوضاعه الاجتماعية.

هذا الحق الذي عد من خلال هذه المسرحية حقا ضائعا، شأنه في ذلك شأن باقي الحقوق التي تتسم بنفس الصفة، إذ الواقع الجزائري يحكي عن كثير من الحقوق المسلوبة،لأنها وببساطة لم تجد من ينتزعها من يد غاصبيها. ليسود بذلك اليأس ويعم.

هنكوش: أعلاش ما جيتش بكري. فكرتني حتى أنا في حقي، فكرتني. لكان جيت بكري أنت بلاك كنت مفتاح زهري[2].

---

(1) مسرحية الشكوى، المصدر السابق، ص: 01.

(2) مسرحية الشكوى،المصدر نفسه ، ص: 01.

وقد أختار المؤلف الإشارة إلى العلاقة الموجودة بين أشبيكي وهنكوش بأسلوب من أساليب التحدي لسياسة النظام الاجتماعي القائم ،والتي كانت مكرسة لطمس معالم الحقوق المغيبة، وحتى تنشأ الأجيال في ظل هذه السياسة الاجتماعية نشأة ممسوخة في كل شيء.

إذ الغاية من هذه السياسة هو تحويل المجتمع من مجتمع مطالب بحقوقه إلى مجتمع راض عن الأوضاع السائدة ولديه القابلية للاندماج فيها. وهذا ما أدركه المؤلف واستوعب خطورته، لذلك أختار الأسلوب الملائم والنافذ الذي يستطيع أن يحمي خبقات المجتمع من الابتلاع ليتواصل الحوار بين شخصيات المسرحية ليفرج من خلاله ربما عن السبب الحقيقي في رأي المؤلف في تدهور الأوضاع وأحوال المجتمع الجزائري خاصة فيما يتعلق بالسكن.

<u>هنكوش</u>: ما تغلطش، أكبير الديوان راني كاتب أعلى متشردين غير أنتما عالمين بيهم.

<u>أكبير الديوان</u>: تستهل كل تشجيعاتنا على هذه المبادرة في كشف النقاب على مجتمع أعيش على الهامش

<u>هنكوش</u>: كاين في شوارع المدينة لكثير منهم هايمين لا دار، لا دوار.

<u>أكبير الديوان</u>: ابعون الله كلهم نجمعهم... أنلمو شملهم[1]

هذه الخلفية الحضارية الاجتماعية التي يتركها المؤلف عالقة في ذهن المتلقي، حيث الزمان في صيرورة دائمة والتاريخ لا يعرف توقفا، كل هذا صوره المؤلف من خلال حالة أشبيكي وحتى هنكوش ومن خلالهما المجتمع الجزائري بأسره، وهم في تألفهم هذا حول مشكلة واحدة وهي مشكلة السكن يعيشون

(1) مسرحية الشكوى، المصدر السابق،ص: 11.

خارج الزمن وخارج المجتمع. وما الوضعية هذه، إلا نتيجة للسياسات المحكمة للنظام الجزائري، فيما يتمثل في التوزيع الغير العادل للحصص السكنية على المواطنين وفرضا لكل عوامل المحسوبية، إذ ها هي الثمار الساقطة من كل هذا تمارس تعفنها حول المجتمع الجزائري الذي أصبح بؤرة لانتماء أسر عنده المجتمع وتوقفت الحقوق عنده.

على أن مسرحية الخطوة لم تخرج عن هذا الإطار كثيرا فقد اكتفت بتصوير حالة اليأس الذي يعتري الإنسان عندما يحس بأنه أقل من مستوى المعيشة المتوفر لدى عامة الناس خاصة فيما يتعلق بالسكن الذي هو من الناحية الاجتماعية تعبير صادق عن الحالة التي يعيشها ساكنوه في أغلب الأحيان، حتى وإن كانوا يمتلكون سكنا خاصا بهم ولكن:

بوحة: أحيوط دارنا صفر، لرض صفرا السقف أصفر وجوهنا أصفار ومن الصفورية ... حتى واحد الخطرة أشريت كيلو خيار كي دخلت للدار... أصفار حسبوه بنان ،اتمنيت لو نسكن دار مبنية من خوب السيمة، اللي نسقيه كل يوم أو نخرج من دار الغرقة... اللي بناها بابا على خريق لمدينة.أنا مانيش فاهم علاش يسميونا سكان البيوت القصديرية، "مالغري" دارنا مبنية بالطوب بلاكش... وربما اشوفو فينا فيراي بشري أو بلاكش وجوهنا مقزدرين، هذا يبقى سؤال مطروح علاش أنا مقزدر[1] .

(1) مسرحية الخطوة، المصدر السابق، ص: 02.

على أن هذا هو نمط من اليأس المصاحب لحركة التغيير أو الثورة على الواقع الذي يعيشه بوحة. هذا الذي يريد تحسين أحوال معيشته ومعيشة أسرته التي تحلم بسكن لائق ربما يحفظ كرامتها الإنسانية ،والتي افتقدتها ولسنوات طويلة، ما يساعدها على أن تكون بعيدة عن النظرات السلبية للمجتمع حيث ترقى وتصل إلى الإستقرار ،و لكن حسبه مع الأمل الطيب في المستقبل إنه يحلم، وإن لم يصل إلى تجسيد حقيقة حصوله على المنزل الكافي الذي هو "باختصار مكان للإقامة والذي يجد أفراد الأسرة فيه المأوى والأمان والراحة والسعادة وهو مالا يمكن تحقيقه إلا بالتصميم المعماري الملائم المتفق مع أسلوب حياة الأسرة"[1]

ما يستدعي الوقوف عند هذه المشكلة طويلا لمعرفة العوامل التي تأثر فيها من خلال الواقع العملي.

فالحياة الاجتماعية في المسرح تفرض دائما التعبير عن التغيير، وتلزم على الدوام بالتطور والارتقاء، فالفن المسرحي في الجزائر يختلف عن بقية الفنون الأخرى، ذلك لأنه لحظات ابتكار وعملية تأثر وتأثير، وأداة تعبير ومنهج تغيير، ومراحل معايشة، ولا يمكن لكل هذه العناصر أن تخرج إلى حيز الوجود الفعلي آخذة طريق الإبداع الفني، إلا بعد إدخالها إلى خشبة المسرح ثم إخراجها في شكل فني جديد بعد أن تكون قد مست أوتار الفنان الجزائري بالخصوص من الداخل وحملت معها من ذلك الكثير عند ظهورها في الخارج، وبهذه الطريقة يصبح المسرح الجزائري مؤسسة جادة، و إلا فلن يكون أكثر من لعبة، بل لعبة مملة أيضا، ولما كان الفن المسرحي يعتمد على تحويل موجودات الحياة إلى ما يتخيل

---

[1] عبد السلام رضوان:حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي، برنامج الأمم المتحدة للبيئة، المرجع السابق، ص: 247.

أنـه في عـداد الممكـن؛ أي أنـه يـصور سـيمات الموضـوع عامـة مـن وجهـة نظـر الإمكـانية داخل إطار الإيماءة والوضع الجسمي حيث أن "هذا التميز الخاص بـين الإيمـاءة والوضـع الجـسمي يبـدو لنـا في جـوهره تمييـزا متعلقـا بمـدى الانـدماج الانفعالي، حيث تنشأ الأوضاع الجـسمية بـين المـشاعر العميقـة بينهـا، إذ تعتـبر شكلا من أشـكال التخاطـب الاجتمـاعي الـتي يمكـن اسـتخدامها بـدلا مـن أو بالإضافة إلى الكلمات"[1]

شريطة الصدق في كل ذلك، حيث أن الصدق المسرحي يختلـف عـن الـصدق الحقيقـي في أنه صدق فني يفـترض اختيار ما يـعبر عن الجوهر فقط.

---

[1] جيلين ولسن: سيكولوجية فنون الآداب، ترجمة شاكر عبد الحميـد، مراجعـة محمـد عنـاني، المجلس الـوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000، ص: 195.

الفصل الثاني: الاتجاه السياسي

في أي زمان وفي أي مكان ، الشرط الأول لقيام المجتمع هو بناء الرابطة التي تربط بين أفراده المتعددين، وتجمع بينهم، وتعطي لوجودهم معا معنى ومضمونا وبعبارة أخرى؛ هو بناء الوحدة الجماعية التي تعتمد على مجموعة من الطرق أو على مجموعة من النماذج العملية المختلفة والتي تهدف إلى تحقيق هذا البناء.

على أن ما يميز طريقة عن أخرى أو نموذجا عن آخر هو نمط الغايات والأهداف والوسائل والآليات التي يراهن عليها لتحقيقه وضمان استقراره، ذلك أن نموذج الدولة السياسية يقوم على تحقيق غايات مرتبطة بوجود الإنسان في هذا العالم، مع رعاية كافة المصالح الدنيوية له مهما كان نوعها، ويتوقف ذلك على تحقيق هذه الآليات التنظيمية؛ أي على تنظيم الصلاحيات والمسؤوليات الشيء الذي يحتاج إلى تطوير قوانين وقواعد إجرائية أو ذات طابع إجرائي واضح يخضع لها الجميع، وإلى ديمقراطية حقيقية تشرف على تطوير هذه الإجراءات وتطبيقها.

وحيث أن هذا التنظيم يمثل بشكل رئيسي إدارة عملية للشؤون العامة والمشتركة بصرف النظر عن الأنماط المختلفة التي يمكن أن تأخذها هذه الإدارة وحجم الطاقات التي توضع في خدمتها؛ فإن الدولة هي التي تهدف إلى تعميم مفهوم المواطن على الجميع، وتقوم على تطبيق واحد عليهم ومساواتهم أمام القانون،وهي بقدر ما تصبح دولة مواطنيها؛ أي إدارة قائمة لخدمتهم جميعا من ناحية، إلا أنها ومن ناحية أخرى تربط شرعية وجودها وتداولها بتأييد المجتمع تحت سلطة النظام السياسي الذي يتميز بمجموعة خصائص ومميزات تربط بين الأجزاء المختلفة المكونة له، دون أن يسمح بحدوث أي خلل في أي جزء من أجزائها، إذ إنه "يقصد بالنظام السياسي، الاعتماد المتبادل للأطراف الذي يوجد من نوع ما،

بينها وبين الهيئة الوصية، ونقصد بالاعتماد المتبادل أنه إذا ما حدث تغير في مواصفات وخصائص جزء من النظام، فإن كل الأجزاء الأخرى والنظام ككل يتأثر [1]

هذا النظام الذي لا يعتبر وببساطة أنه تنظيم ينظم النشاط السياسي فحسب ولكنه أيضا يجب أن يعتبر أو أن يفهم على أنه أساس المجتمع المعنوي، الذي يعيش الناس داخله وبمعنى؛ آخر فإن فاعليته تعتمد على قدرته على العمل كنظام محرك في إطار ثنائية السياسة والمجتمع.

والسياسة لدى معظم السياسيين هو العلم الذي يعتمد على تحليل ودراسة الظواهر المتعلقة بالنظام، وعلى الأخص بالسلطة السياسية فيه، ومن هنا فإن الإنطلاق من السلطة كموضوع خاص بعلم السياسة أصبح المفهوم الأكثر شيوعا، وفي الوقت الذي يعتبر المجتمع مجالا لتطبيق هذه السلطة، فإن هذا يذهب بنا إلى توضيح العلاقة بين هذه الثنائية (السياسة والمجتمع) والتي ترتبط بشكل أو بآخر بظاهرة أو غايات هذه الأخيرة في المجتمع.

والمجتمع الجزائري هو ميدان من ميادين تطبيق هذا المفهوم، والذي يتكون كغيره من طبقات مختلفة، والتي لا يمكن إغفال تواجدها إذا ما أريد للنظام السياسي الجزائري أن يؤتي ثماره شأنه في ذلك شأن معظم التنظيمات السياسية في العالم، هذه الأخيرة التي تعتمد على تعبئة النظام الاجتماعي كله، الأمر الذي لا يمكن أن يتم دون إشراك كافة طبقاته.

وحيث أن المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والإدارية والثقافية والتي تعمل على تشكيل التنمية السياسية شيء لا يمكن إنكاره، فإن النظام السياسي يمثل مجموعة الأنماط المتداخلة والمتشابكة الخاصة بعملية صنع القرار السياسي

---

[1] محمد طه بدوي: تنظير السياسة، المكتب المصري الحديث، القاهرة، (د ط)، 1968، ص: 09.

وبما أن "موضوعات السياسة وجدت منذ انقسام المجتمع الإنساني إلى طبقات، فهي تعني قضية الدولة والمجتمع، وهي في الوقت نفسه متعلقة بالنشاط المرتبط بالعلاقات بين الطبقات والفئات الاجتماعية، وهي قبل كل شيء تتعلق بفن إدارة الدولة والمجتمع وإشكاليات النضال السياسي والاجتماعي والاقتصادي" [1] على أن كل المجتمعات القائمة اليوم، هي قائمة بفضل وجود دولة تتمتع بإدارة تعمل على تحقيق بعض من النجاح في رعاية مصالح المواطنين الاجتماعية والاقتصادية والثقافية إلى غير ذلك، الشيء الذي يفتقد في النظام السياسي الجزائري، هذا الأخير الذي يعتمد أكثر ما يعتمد على الإخفاقات المتتالية في محاولة منه لتحقيق شيء من هذه الرعاية.

ما ولد مجالا من عدم استقرار الجماعة داخل النظام الجزائري على نحو ما هو مطلوب ومرغوب فيه، بالإضافة إلى عدم مقدرته على ضمان وحدة المجتمع واستمراره، هذا بالإضافة إلى انعدام بعض المفاهيم المسايرة للمجتمع الإنساني وعلاقته بالنظام السياسي والمتمثلة في الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية...إلخ.

والتي تصب في مفرغ واحد وهو غياب الكرامة الإنسانية، ولترجمة بعض هذه المفاهيم الغائبة فقد كان للمسرح الجزائري ولبعض المسرحيين الجزائريين الحظ الوافر من البحث والتقصي في هذه الحقائق من منطلق تأكيد الخصوصية الإنسانية التي تتغذى بروح الممارسة السياسة. والتي كانت لهم دافعا أساسيا إلى إعادة قراءة العلاقة الموجودة بين المجتمع الجزائري ونظامه السياسي، قراءة تستل المعاني من خبايا السقوط لعلها تنهض بهذا المجتمع نهضة تتجدد به هويته وحقيقة وجوده، من خلال استطلاع أحوال الناس وأحوال الحكام في فترة زمنية

---

[1] محمد نصر مهنا: في علم السياسة، قراءة في المنهج، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2008، ص: 35.

شهدت فيها الجزائر (1990إلى 2006) تغيرات سياسية كبيرة أتت على كل ما يمت إلى مثالية النظام السياسي، كاشفة عن امتداد الأمراض وانتشارها في هذا الجسد المتطلع إلى التغيير، رافضة في ذلك كل الدعوات التي تدعوا إلى خمس هذه الحقائق وتغييب دور الفن في إزالة الحجب عنها، وعن كونه شاهدا على هذه الفترة ذلك "أن بعض الناس يريدون تجريد الفن من وظيفته، وهم يزعمون أن الأدب لا علاقة له بالسياسة أو الايديولوجيا، وفعل التجريد هذا ، الذي يريد أن يجعل الأدب في المطلق أو الفراغ هو موقف سياسي وايديولوجي بذاته، لأنه عزل الأدب عن أداء مهمته والتي هي ليست الشهادة على العصر فقط، بل الإسهام في تغييره نحو الأفضل أيضا" (1)

إذ شهد المسرح الجزائري في هذه الفترة جملة من التغيرات السياسية بداية من عهد التعددية الحزبية بعد حوادث أكتوبر 1988 ،والتي أسفرت عن دخول البلاد في عالم سياسي جديد خلافا لما كان معمولا به سابقا، حيث وصل عدد الأحزاب السياسية إلى 61 حزبا سياسيا. ما فرض على النظام ضرورة الشروع في انتخابات مبكرة، غير أن رفض النظام لهذه المطالب والتي اعتبرها ابتزاز سياسيا فيما بعد، دفع بالسلطة القائمة آنذاك إلى فرض جملة من التوصيات علها تساعد على كبح جماح هذا التمرد السياسي، انطلاقا من إلغاء المسار الانتخابي سنة 1991 الذي فاز فيه حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ إلا أنها زادت الطين بلة ودخلت البلاد بعدها في بوتقة العنف واللااستقرار السياسي والاجتماعي.

هذه التوصيات التي ألغيت معها الكثير من الحقوق الإنسانية، والتي كان للمسرح الجزائري موعد معها كما قلنا سابقا، حيث عمل من خلالها وعلى ضوئها، على مزج الوعي السياسي بالوعي الإنساني بعيدا عن مفهوم الطلاق بين

(1) نجاح العطار: الثقافة القومية والتعددية الحضارية، حوار مجلة المعرفة، عدد: 189، سوريا، 1977، ص: 107.

السياسة والإنسانية والمبنية أساسا على إدراك معنى الوعي السياسي، على أنه "يفهم من الوعي السياسي معنيان أحدهما يطابق الوعي الوطني والآخر يطابق معنى الوعي الاجتماعي أو الوعي المدني" [1]

هذا الأخير الذي وجد فيه المتلقي تطهيرا لبعض المفاهيم السائدة في تلك الفترة، ذلك أن الاعتراف بالآخرين وليس إقصاءهم من دائرة الوعي والمعرفة والقرار والمناقشة هو بؤرة التغيير، إذ يعد هذا مسألة هامة، لأن الشخص الذي يكون خارج اللعبة السياسية يملك عقله وفكره، وقد يكون مبدعا في مجاله.

ولعل خير تعبير عن الحالة السياسية والاجتماعية الجزائرية في هذه الفترة وهو غياب المعنى الذي سنأخذه من كلمة معاوية بن أبي سفيان: لو كان بيني وبين الناس شعرة لما انقطعت، إذا شدوها أرخيتها، وإذا أرخوها شددتها.

الحريـــة:

أن الأمر يتعلق بفهم هذه العبارة فهما صحيحا دقيقا، وذلك في حدود احترام المعاملة بالمثل بين جميع أفراد المجتمع، إذ تعتبر ملكا وحقا أساسيا لأي فرد، كما تعتبر أيضا من الأملاك الجماعية التي يجب تأمينها لكل المجموعات ولكل الشعوب.

ومبدأ الحرية هذا؛ هو أحد المبادئ الأساسية التي لا تشذ عن القاعدة، وهو مبدأ جائز لكل شعوب العالم نظرا لتعلقه بالكرامة الإنسانية، هذه الأخيرة التي تظل دائما ركيزة كل تجديد ديمقراطي.

كما أن التأكيد على هذا المبدأ لا يمنع من ملاحظة صعوبة تحقيقه، ذلك أنها ليست قيمة مقدسة في مختلف أنحاء العالم بما في ذلك الجزائر، ولكي تكون

[1] عباس محمود العقاد: المذاهب الأدبية والاجتماعية، منشورات المكتبة العصرية بيروت، صيدا،،(د ط) ، (د ت)، ص: 158.

مفهوما مقبولا لدى الجميع يجب تحديدها بالاعتماد على المظاهر الفردية والمظاهر الجماعية للحركة الاجتماعية ، وفي الوقت نفسه داخل الإخار السياسي، غير أن الاستعمالات المتعددة لمفهوم الحرية يذهب إلى تحديد ضرورة الالتزام الاجتماعي المسؤول، وفهم المعنى الحقيقي لهذه الكلمة ذلك أن "مفهوم الحرية المسؤولة مفهوم واسع، وربما كان الأفضل أن نحدده بالمسؤولية الواسعة التي تعرف كيف تفيد من جو الحرية المتاح في سبيل خدمة تطلعاتنا إلى التحرر وبناء الإنسان العربي الجديد، وهكذا تكون الأفعال التي تتيحها أفعالا مستقبلية تنفذ بهدف الإصلاح وتكشف الأخطاء لتداركها وتوضح التقصير لتلافيه ،وتقوم الاعوجاج حيثما وجد، وتنشر جوا من النظارة والنفحة الإنسانية" [1]

إذ الحرية عموما وفي تقريبها للبعيد، وفي توضيحها للغامض، وفي توسيعها لأفق الشعور بالإنسانية، تعمل على السير بتحويل المجتمع من كونه مجتمع تقليدي إلى مجتمع حديث، كما تساهم في تقريب مستويات العيش في المجتمع، وحيث يعمل القانون كأداة للسلطة على توجيه النشاط الإنساني ووضع القيود عليه، يبدوا متناقضا قولنا أنه من الممكن أن تتجسد فكرة الحرية في المجتمع الجزائري أو في أي مجتمع آخر.

والجواب على هذا التناقض الظاهري يكون بتوجيه الانتباه إلى أن الإنسان يعيش ككائن اجتماعي في حياة معقدة ومتداخلة العلاقات مع غيره من أفراد مجتمعه، وليس كإنسان فرد يعيش في حالة الطبيعة البدائية المتحررة من القيود فقد "صرخ روسو صرخته المشهورة الصادرة من أعماق قلبه: لقد ولد الإنسان حرا ولكنه حيثما كان يرسف في الأغلال، إذ الحقيقة كما اعترف

---

[1] نجاح العطار: الثقافة القومية والتعددية الحضارية، المرجع السابق، ص: 110.

بذلك -روسو- أن الإنسان لم يكن أبدا متوحشا منعزلا وحرا بهذا الشكل،بل كان دائما جزءا من مجتمع، ودرجة ما يتمتع به من حرية تتوقف على التنظيم الاجتماعي الذي هو عضو فيه" [1].

إلا أن للحرية أشكالا مختلفة سنحاول التطرق إليها من خلال بعض النصوص المسرحية الجزائرية التي تناولت جانبا من هذا الموضوع، فنعرج أولا على مسرحية الإمبراخور والتي تناولت شكلا من أشكال الحرية المغيبة والمفقودة في المجتمع الجزائري وهي حرية الإعلام.

<u>الوردي</u>: سيدي التصاور نتاعك افوتو نورمال- البارح مثلا- دشنت البراح الكبير... وسربيت المفاتح على ناس مراكز العبور... وقريت الفاتحة على اللي ماتو في المنجم ولعشية عرضت اليتامى على تحويسة في البحر

<u>الإمبراخور</u>: أنا ديما نقول نكسب التلفزيون خير من 1000 من الشعب [2]

فالحقيقة أن الإعلام أو الصحافة يسميان بالسلطة الرابعة، إلا أن الحقائق الاجتماعية والسياسية للمجتمع الجزائري قد تفرض مفهوما آخر عكس هذا ذلك أن التضييق على جانب حرية الإعلام، يجعلنا نستطيع القول بأنها سلطة أولى أو بعبارة أخرى سلطة دون سلاح.

إذ أصبح الإعلام وقفا على بعض الكيانات السياسية التي تسعى تحت شعار مبدأ حرية الصحافة إلى احتكار وسائل الإعلام، والهيمنة على نسبة مرتفعة من تداول المعلومات، نتيجة لتدهور الأوضاع السياسية في البلاد،خاصة في فترة التسعينات من القرن الماضي، الشيء الذي استدعى ضرورة وضع بعض القيود

---

[1] دينيس لويد: فكرة القانون، ترجمة سليم الصويصي، مراجعة سليم بسيسو، المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1981، ص: 161.

[2] مسرحية الإمبراخور، المصدر السابق، ص: 11.

على حرية الإعلام للتقليل أو للمساعدة على الخفض من مستوى تردي الأوضاع خاصة عند المواطن الجزائري.

ما جعل المؤلف في هذه المسرحية ينتفض على كل ذلك، داعيا من خلالها إلى ضرورة تغيير الأوضاع، طالبا في الوقت ذاته الإنصاف لذوي الحقوق المهضومة من الإعلاميين بالدرجة الأولى ولباقي شرائح المجتمع الجزائري بالدرجة الثانية على اعتبار أن له حقا في اكتساب المعلومة ومعرفة مجريات تطور الأحداث، وكل ذلك في كنف التعاون والتبادل الإعلامي المتوازن، إذ أن حرية الإعلام تنطلق أساسا من المبدأ التالي:

- احترام حق التجمعات الاجتماعية المختلفة والأفراد في الانتفاع بمصادر المعلومات والاشتراك على نحو فعال في عملية الاتصال[1].

والملاحظ من خلال الجزء السابق من المسرحية أن كل ذلك الهرج الإعلامي يحدث والإمبراطور بعيد عن القصر يخلو إلى الراحة وهو الغائب الحاضر والآمر الناهي، عبثية سياسية تلوح في أفق المسرحية لترسم الأبعاد متداخلة في العملية السياسية عن طريق المغالطة الإعلامية بعيدا عن مفهوم حرية الإعلام.

ليستطرد المؤلف من خلال تتابع الأحداث عبارة أخرى للإمبراطور فيقول:

<u>الإمبراطور</u>: هذه دولة ولا واش[2]

وعلى العموم وبغض النظر عن هذه العبارة ومالها من دلالات كبيرة سواء على مستوى حرية الإعلام أم على مستوى مفهوم الدولة أو على مستوى العلاقة المفروض تواجدها بين الحاكم والمحكوم.

---

(1) مصطفى المصمودي: النظام الإعلامي الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1985، ص: 81.

(2) مسرحية الإمبراطور،المصدر السابق، ص:11.

فإننا نستطيع القول بأن أجهزة الإعلام وسيلة فعالة وهي سلاح ذو حدين، فهي خير إن نحن أحسنا استعمالها في مصالح المجتمعات والشعوب وحسن التفاهم بين أفراد المجتمع الواحد، وإن نحن أسأنا هذا الاستعمال فإنها ترجع علينا وعلى مجتمعنا بالشر والوبال ومن ثم نصبح فريسة مطامع الذين لا يتراجعون أمام وسيلة مهما يكن نوعها وشكلها لخدمة مصالحهم الأثيمة وتمزيق الائتلاف وتعميق الجروح.

على أن مسرحية الخطوة قد أوجدت شكلا آخر من أشكال الحرية، وهو حرية التعبير والملفت للنظر في هذه المسرحية أن أحداثها تناولت هذه الإشكالية بنوع من الإيحائية المباشرة التي لا تستعصي على الفهم.

<u>بوحة:</u> راكم هنا جيتو للمسرح، في الحقيقة راكم هنا هاربين من
المسرح الكبير للمسرح الصغير، وربما افهمتو المقصود، بكل
رانا نمثلو واللي ما يعرفش يلعب الدور نتاعو كيما يلزم
ياكلو بعو... وبعو في كل مكان، في كل بلاصة في الدار
وحتى في الطرولي أو في الخدمة، وأنت راقد تشخر مخك
مسكون ببعو، هو ما لخرين[1]

الأمر واضح من خلال هذا الجزء من المسرحية أنه يتعلق بمواجهة ملحة بين الحاجة والتغيير وفق نمط حلمي مسرحي، وهو في الوقت ذاته تكرار ساخر للعالم وللمجتمع الجزائري بالخصوص، وبناؤه الجديد المدمر على خشبة المسرح، إلا أن الإنسان داخل هذا الدور حيث حقيقة المجتمع لا يمكن الحفاظ عليها إلا داخل فراغ مطلق، حيث يلتقي الفساد الهزلي بالحقيقة في اللحظة التي تنتقل فيها المواجع إلى شكل من أشكال التبادل، ذلك أن الكلام الموجه إلى المتلقي صوت

---

[1] مسرحية، الخطوة، المصدر السابق، ص: 01.

يتكلم، فهو يخضع لتركيب وتنقيح معنى ،واصلا إلى حالة الدفع به إلى التحقق حيث سيواجه نفسه ومن ثم سيصبح محط نقاش مع مقتضيات حقيقته الخاصة فقد " حان وقت اللاواقعية في المسرح، من الضروري تطور الحياة لا كما تحدث في واقع كل يوم، ولكن كما نحسها إحساسا نائما في أحلامنا ولحظات سمونا الروحي"[1]

فلا أحد يمكنه أن ينكر في الظرف الراهن أن حرية التعبير تشكل عامل تنمية، وسببا مهما من أسباب إسهام المواطن في أي مجتمع و بشكل أكثر نشاطا،كما يعد عنصرا متزايد الأهمية من عناصر الثقافة المعاصرة.

أما مسرحية ثلث قبب فقد تناولت هي الأخرى شكلا من أشكال الحرية المرجوة، وهي الحرية السياسية، هذه الحرية التي تهدف إلى إشراك جميع فعاليات المجتمع في اتخاذ ووضع القرار السياسي.

هذه المشاركة التي لم تجد لها مكانا في واقع المجتمع الجزائري إذ تدور أحداث هذه المسرحية حول الصراع القائم بين بعض أطراف المجتمع من جهة والسلطة من جهة أخرى.

<u>أمين:</u> وفي الرعية كاين الشعبي اللي ما مهتم، واللي فيهم مذعور

تاهمينو بتشراك الفم، واللي يجري في الشوارع يهدر بالألغاز

ويهمهم[2]

حرية مخنوقة فرضت من قبل الحكام على الشعوب رغبة منهم في التستر على بعض المشاكل الاجتماعية والسياسية والتي قد تأخذ بعدا آخر إن كان الحال على غير ما يشتهون.

---

[1] جميس روس إفانز: المسرح التجريبي، ترجمة فاروق عبد القادر، دار الفكر، القاهرة،(د.ت)، ص: 09.
[2] مسرحية ثلث قبب،المصدر السابق، ص: 15.

والجزائر عرفت ألوانا وأشكالا مختلفة من اللاثقة بين السلطة والمجتمع خاصة منذ بداية التسعينات من القرن الماضي، ذلك أن السلطة أرادت أن تفتح الطريق السياسي أمام المتنافسين في الانتخابات التي أجريت في تلك الفترة مغرية إياهم بجنة الحرية والديمقراطية السياسية والشفافية المطلقة.

إلا أن الأوضاع لم تكن تسير على وتيرة ما كان النظام يوده خلال هذه الفترة وبالضبط من سنة 1991 ، أين صدر ما يسمى بإلغاء المسار الانتخابي، هذا بالإضافة إلى النتيجة الحتمية لمثل هذا القرارات والمتمثلة في الاعتقالات اللامشروخة بتهمة الإخلال بالنظام العام وتوجيه التهم المسماة بالعصيان المدني.

غير أن السبب الرئيسي لكل ذلك أن هذه السلطة التي تعودت على مرار عقود من الزمن على أحادية الرأي والفكرة والحزب ، لم يكن في مقدورها تقبل ألوان الطيف السياسي الذي ظهر نهاية الثمانينات، والتي أبدت؛ أي السلطة بعض الليونة المبدئية في التعامل معه ،وذلك بالاستجابة لبعض المطالب الجماهرية آنذاك. والمتمثلة في ضرورة التغيير، إلا أن ما يمكننا قوله إنها لم تكن بالنضج الديمقراطي الكامل الذي ظنه الجميع كتحصيل حاصل لخطاب سياسي أو قرار جمهوري، ما أدى إلى خنق هذه الحريات ومحاولة فرض خوق من الصمت على المعالجة السياسية الجماهرية.

العنف والتطرف:

إن بناء الإنسان لا يبدأ من فراغ، وإنما تفرضه ظروف المجتمع، وواقع الحياة وأحوال الناس، ومادام البشر في تحرك مستمر نحو حياة أفضل فلا بد من أن تكون الحاجة الملحة دائما لتطوير وسائل بناء الإنسان، ولكن هناك مواقف في حياة كل مجتمع تفرض عليه ضرورة التحرك السريع من اجل تطوير الرؤية وتحديث المحتوى للابتعاد عن الخطر المحقق، أو لإنقاذ المجتمع من الهاوية التي يقترب منها،

حيث تمر المجتمعات بتغيرات اجتماعية وسياسية واقتصادية والتي لها انعكاساتها المتغيرة السريعة و المتلاحقة على جوانب عديدة والتي لها أثرها الذي لا يمكن إغفاله هو الآخر، أو غض الطرف عنه.

هذه التغيرات المختلفة والتي منها التطرف، هذا الأخير الذي يعد كظاهرة اجتماعية وسياسية ونفسية شديدة الخطورة على المجتمعات لانتشارها بين أفرادها، وخاصة في المجتمع الجزائري إذ "التطرف انتهاك للقيم الاجتماعية والسياسية القائمة، وينشأ هذا الانتهاك من مجرد الخروج عن الفكر أو الإيديولوجية السائدة في المجتمع"[1]

على أن ظاهرة التطرف تحقق قوة وجودها وتأثيرها إذا كانت القضية التي يناضل من اجلها تعيش في وجدان الأمة، كما أنها ظاهرة تشير إلى عدم الاستقرار الفردي والجماعي والسياسي، وهي مقياس لمدى توتر الشخص في البيئة الاجتماعية، بالإضافة إلى أنها كذلك تشير إلى وجود خلل قائم في منظومة القيم الاجتماعية والسياسية هذا من جانب ، ومن جانب آخر يعتبر التطرف خروجا عن الوضع العادي للجماعة وما تقتضيه من سلوكات تضبطها وتحاول نشرها بين أفرادها كما أن التطرف "هو التعصب في الرأي وتجاوز حد الاعتدال فيه، ويترتب على هذا التعصب ألوان من السلوك العنيف أحيانا واللاإنساني أحيانا أخرى"[2].

إذ يرتبط التطرف باستخدام العنف كوسيلة لتحقيق الأفكار التي يؤمن بها المتطرفون، والعنف ما هو إلا وسيلة تستخدم أغراضا دينية أو سياسية ويستخدمها الشخص عندما يكون في موضع قوة أو في موضع ضعف يحاول من

---

[1] عاطف أحمد فؤاد: الحرية و الفكر السياسي المصري، دار الكتاب، القاهرة، ،(د ط) ، 1988، ص: 17.

[2] سيد عويس: الحركات الدينية المتطرفة، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة ،(د ط) 1988، ص: 31.

خلالها تحقيق ما يعتقده بالقوة، بعد أن يفشل في ذلك باستخدام الفكر أو الحجة.

والعنف فكرة يؤمن بها المتطرف وتتحول إلى فعل عدائي ضد الأفراد أو المجتمع أو النظام السياسي القائم و "التطرف فعل إرادي معتمد يقصد إلحاق الضرر أو التلف أو تخريب أشياء أو ممتلكات أو منشآت خاصة أو عامة، أهلية أو حكومية عن طريق استخدام القوة"[1]

ويعتبر العنف مظهرا من مظاهر التطرف والسلوك العدائي للآخرين بغية إلحاق الضرر بهم، وذلك باستخدام القوة الجسمانية من جانب الشخص العنيف أو المتطرف دون مراعاة لحقوق قانونية أو لأصول وأعراف اجتماعية سنها المجتمع.

والعنف عموما هو الذي يلجأ إليه المتطرف، فإما أن يكون من اجل فرض النفوذ في المجتمع أو في السلطة أو لإشاعة الفوضى والذعر في المجتمع لهدف إظهار السلطة بمظهر الضعف، وإما أن يكون لغرض الاستلاء على السلطة على أنه يمكن القول أن هذا السلوك إما أن يكون سلوكا فرديا أو سلوكا جماعيا عفويا ، أو أن يكون رد فعل على وضع اجتماعي أو ديني أو سياسي معين على اعتبار أن التطرف أيضا هو "نسيج فكر معين أو خليط معتقد معين أو اتجاه جماعة معينة، فإذا بمعتنق الفكر مغاليا، وصاحب المعتقد متشددا وعضو الجماعة متطرفا ولا يمكن أن يتخلى أحد على مغالاته أو تشدده أو تطرفه إلا إذا نوقش بحرية وجودل المعتقد بالتي هي أحسن، وقد يكون التطرف عملا فرديا عفويا أو تطرف عصبة عشوائية، أورد فعل نفر من الناس على بعض الظروف والأوضاع"[2]

---

[1] خليل فاضل: سيكولوجية الإرهاب السياسي، دار الطباعة المميزة، قطر، 1991، ص: 12.

[2] محمد سعيد العشماوي: التطرف الديني وأبعاده السلبية أمنيا وسياسيا واجتماعيا، مجلة المنار القاهرة، عدد 36، 1987، ص: 39.

ومع هذا فإن جل الاعتبارات مهما كانت دينية أو عصبية لا يمكنها أن تفرض على واقع المجتمع الجزائري الإنهزام أمامها كما لو كانت قضاءا وقدرا، ذلك أنه وفي ظل هذه الأزمة يمكننا أن نتساءل عن الحلول العملية، وما مكانة المسرح الجزائري في بلورتها، والنتيجة ربما التي يمكننا أن نصل إليها في مثل هذه الحالات، والتي يكاد ينعدم فيها الشعور بالوطنية والثقة بالنفس، هي إتساع الهوة بين الإنسان ووطنه في الجزائر.

ولعل الطابع الذي يغلب على المسرحيات المدرجة ضمن هذه الدراسة هو تأكيد الجانب الثاني من مفهوم التطرف وهو الجانب السياسي؛ إذ أن مسرحية ثلث قبب في تناولها لهذا الموضوع أو هذه القضية والتي أريد بها تغطية هذا الجانب. انطلاقا من توضيح الوضعية التي يعيشها المجتمع عموما.

أمين: أولاد الحسيان عايشين في جزيرة تابعة لمملكة ثلث قبب

الجزيرة هذي كانت أرض خالية، قاسية، مليانة حجر، لا واد فيها

ولا جدول، أولاد الحسيان ثارو شحال من مرة على ظلم القصر فيهم

اللي مات بحد السف، وفيهم اللي فقد عقله والباقي مرمي في

السجون، واللي سلك منهم توجه للجزيرة هربان.[1]

فبداية حاول المؤلف تصوير الحالة الاجتماعية والسياسية التي يعيشها أولاد الحسيان وهذا على اعتبار أنها عينة اجتماعية، وربما السبب في ذهابه إلى هذا التصوير هو محاولته لإبداء بعض أسباب الثورة على القصر.

ثم تأخذ أحداث المسرحية أبعادا أخرى عملت من خلالها على أظهار بعض الحركات الاحتجاجية المطالبة بضرورة التغيير، على أن هذا كله قد يأخذنا

(1) مسرحية ثلث قبب، المصدر السابق، ص: 06.

للحديث عن بعض الحركات الاحتجاجية التي كانت تعيشها الجزائر والتي هي في الأعم الأغلب بداية حقيقية لعمل تطرفي ذو جذور سياسية .

ولعل الحالة المراد الإشارة إليها هي الحركة الاحتجاجية في منطقة القبائل التي بدأت سنة 1980 يوم أن ألقى مولود معمري محاضرته بجامعة تيزي وزو فيما يخص قضية الأمازيغية، والتي تناولت قضية محاولة تهميش الأمازيغية كلهجة جزائرية، وهي بهذا أفصحت عن ضرب من ضروب الطعن في شرعية الإنسان الأمازيغي.

لتتطور الأحداث فيما بعد بصورة أكبر؛ لتصبح هذه المفاهيم في إطار ما يسمى بالربيع الأمازيغي لتتحول بعد ذلك حتى تصبح حركة مواطنة تنادي بالحكم الفدرالي لمنطقة القبائل. هذا بالإضافة إلى المطالبة بترسيم اللغة الأمازيغية كلغة رسمية ووطنية ثانية بعد اللغة العربية.

لتتوالى الأحداث سنة 1997 في عهد الرئيس اليمين زروال ثم في عهد الرئيس عبد العزيز بوتفليقة سنة 2001 لتستقر نسبيا في إطار ما سمي يومها بأرضية القصر ، على أن هذا هو نتيجة للعمل التطرفي المصاحب لممارسة العنف، وهذا ما سنلحظه من خلال هذا المقطع من المسرحية:

<u>مسعود</u>: الشعب! الشعب يا المليك

<u>دندان</u>: واش بيه الشعب،راه عايش في لهنا واطمئنان. أو كلش موفر ليهم.

<u>مسعود</u>: ولكن احتجاج شعبي راه واقع في بعض المناطق من المملكة .

<u>دندان</u>: أو مقدرتوش تعرفوا واش هي الأسباب اللي دفعتهم لهذا الاحتجاج؟

مسعود: **لا مقدرناش، ولكن ايقولو هما مجموعة أشرار معروفين جلالة الميلك.**[1]

لترتسم في هذه المسرحية بعض الملامح المحددة لهذه الشخصيات على أرض الواقع، فهي شخصيات معظمها واجهت صعوبات في تحديد ذاتيتها في المجتمع الجزائري، محاولة إيجاد بدائل لهذا الوضع الذي تعيشه بعيدا عن الأمن والاستقرار والشعور بعدم الطمأنينة، ذلك أن "الإحباط والشعور بالقلق نتيجة عدم الشعور بالاستقرار والآمان ، شجع الكثيرين على الانضمام إلى هذه الجماعات وتحويل الإحباط من كونه ذاتيا إلى كونه اجتماعيا، تأخذ شكل الرفض الاجتماعي واتجاه هؤلاء إلى العنف للتعبير عن رفضهم واستيائهم من الظروف والأوضاع السلبية التي تسود في المجتمعات"[2]

ويتفق هذا التصور والأوضاع التي يعيشها المجتمع الجزائري

البهلول: **الميلك اتقلق من الوضع، الأمور زادت أتعقدت فالمملكة والوفد رفض الدعوة لمقابلة الميلك. والناس داخل المملكة تجرى تتشدد رغبة في تحدي السلطة والتمرد عليها**[3]

وهذا تقريبا ما يكون منتظرا في أغلب الأحيان، إذ تلجأ الجماعات الخارجة عن إطار التنظيم السياسي إلى رفض أي حوار مع الطرف الآخر مخافة التأثير عليها وفرض بعض الشروط التي لا قبل لها في قبولها،خصوصا مع حالة الاتفاق المحكم بينهما ،ومع حالة التطور المرحلي الكبير الذي قد تصل إليه، هذا من جانب بالإضافة إلى تعنت السلطة من جانب آخر وهذا كله يظهر جليا "عندما يكون

---

(1) مسرحية ثلث قبب،المصدر السابق ، ص: 08.
(2) يوسف القرضاوي: علامات التطرف الديني، مجلة العربي، 1983، ص: 32.
(3) مسرحية ثلث قبب، المصدر السابق ، ص: 09.

رجل السياسة متسلطا لا يقبل الحوار أو الرأي أو ترفض جماعة سياسة الحوار مع مخالفيها"[1]

والحال نفسه مع الحركة الاحتجاجية في منطقة القبائل في رفضها للحوار مع السلطة بخصوص مطالبها المرفوعة إليها بادئ الأمر.

أما مسرحية الإمبراخور فقد تناولت هذا الموضوع وذلك من خلال عرضها لبعض شؤون الحكم في إشارة إلى الحوار الذي كان بين الحاكم والمحكوم وما تخلله من حالات الخوف والقلق.

<u>الإمبراخور</u>: المتمردين... لما راهم راضين لا على الفلاحين ولا على العسكر.

<u>الوردي</u>: تقصد الجماعة اللي ضد العرش وتوريث الحكم راهم في يدينا متقلقش روحك.

<u>الإمبراخور</u>: راهم، ماهمش ساهلين. آ الوردي.

<u>الوردي</u>: مكان والو... سيدي رانا نخوفوبيهم الجيران على جال القروض... انتاع السلاح... ويغمضو عينيهم على الحباس... ومشكل...

<u>الإمبراخور</u>: حبس ما متزيدلي حتى مشكل (مقاخعا) عييت، كرهت[2].

فأحداث المسرحية لم تشر لا إلى الأوضاع ،ولا إلى الأسباب المؤدية إلى هذا التطرف والخروج على الحاكم، بقدر ما أشارت إلى الحالة النفسية التي تعتري الأشخاص في سدة الحكم نتيجة لتدهور الأوضاع السياسية وكثرة الاحتجاجات، هذه

(1) مصطفى فرغلي: رأي الجماعات الإسلامية، مجلة الدعوة، عدد 38، القاهرة 1989، ص: 45.
(2) مسرحية الإمبراخور، المصدر السابق، ص: 09.

الأخيرة التي أوجدت حالة من الخوف نتيجة لعدم الليونة في التعامل مع المحكوم وتصلب الحكام في آرائهم، هذا التصلب الذي يكون حال مواجهة مثل هذه الحالات،وإن هو في آخر الأمر إلا مؤشر على العجز النسبي عند بعض الحكام في التحكم في زمام الأمور عندما تتطلب الظروف الموضوعية ذلك، ويرجع ذلك إلى عدة أسباب منها:

- انخفاض مستوى الشعور بالأمن والطمأنينة في موقف معين كالخوف من الفشل"[1]

وهذا ما لمسناه من خلال هذا المقطع من المسرحية فلجوء الإمبراخور إلى مقاخعة الوردي لسرد هذه الأوضاع متحججا في ذلك بكرهه وتعبه من استمرار الأوضاع على ما هي عليه،وذلك بسبب خوفه من الفشل الذي قد يلحقه إن هو لم يستطع إيجاد حل لها على المستوى الذي يرضي جميع الأخراف المتنازعة.

أما مسرحية بدون تعليق سلطان في تناولها لهذا الموضوع، لم تشر إلى هذه القضية هي الأخرى أشارة مباشرة، ولكنها اكتفت بعرض بعض التصورات المثالية التي تنظر إلى المجتمعات على اختلافها ومن بينها المجتمع الجزائري بنظره تغنيه عن ممارسة التطرف والعنف والتعصب بمختلف أشكاله.

ربيع: الشعوب في هاذ العالم ما زال ما فهمتهاش. كل جنس يحاول يقضى على الجنس الآخر، أتصور لو الدنيا فيها جنس واحد، ولون واحد، يا هل ترى مشاكل الناس تنحل أو لرض تولى جنة ؟الأنانية تبقى وين حتى يتكون العالم من قبيلة وحدة وعائلة وحدة.

---

* مسرحية بدون تعليق ،تأليف خالد بوعلي و إخراج عمر معيوف ، تعالج قضية العنف ونبذه بالإضافة إلى التهميش مكانة الحب من كل ذلك، وتدور أحداث المسرحية على سطح عمارة ، حيث تختبئ الشخصية الرئيسية في المسرحية هذا في الوقت الذي يكون الخوف أنيسه.

[1] مصطفى يوسف: التطرف كأسلوب للاستجابة، الأنجلو مصرية، القاهرة، (د ط)،1988، ص: 26.

ولكن أنا نفضل الدنيا بالألوان أكل أو بجميع اللي فيها،

أنفضل اتحاد الإنسان مع الإنسان على جميع الاتحادات، اتحاد

الإنسان مع الإنسان بلا مركب نقص بلا خبث وبلا نفاق[1]

إذ يعتبر التعصب للجماعة أو اللون أو للجنس شكلا من أشكال التطرف و الخروج عن المستوى العادي للتفكير العقلاني، دون إهمال أنه بالإمكان أن يصاحب هذه الحالة، حالة من التطرف واستعمال العنف نتيجة للأنانية المستشرية في فكر الإنسان المتطرف المتعصب، إشباعا منه لهذه النزعة، ذلك أن "التعصب هو اتجاه يتسم بالكراهية والعدوانية. حيال شخص أو مجموعة من الأشخاص وينشأ عن هذا الاتجاه ببساطة بسبب انتماء الشخص إلى هذه الجماعة ويفترض بناء على ذلك أنه يتصف بالخصال الكريهة نفسها التي تتسم بها جماعته"[2]

وحيث أن العالم يتكون من مجموعة فئات اجتماعية كثيرة و مختلفة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ لتنبت خليطا عرقيا متعصبا، يختلف مستوى تواجده من منطقة إلى أخرى، وفي حالة ما إذا تساوت الشروط الاجتماعية المتوفرة، فإن الفئة المتعصبة ذات المستوى المرتفع تميل إلى إصدار عدد من الاستجات المتطرفة أكبر مما تميل إلى إصداره الفئة ذات المستوى المنخفض.

لتتطور هذه التصورات في حالتها الأولية إلى عرض بعض الحلول والتي من شأنها إن وجدت أن تزرع نوعا من التآلف والمحبة بين الأجناس البشرية المختلفة في كنف نبذ العنف والتعصب.

<u>ربيع</u>: إذا كان الإنسان ما يطمحش للمثالية، ولا للجنة ولطلوع

السماء، سميوها كيما حبيتوا، أنا نقول بكل واقعية بلي هذا

---

[1] مسرحية بدون تعليق، تأليف خالد بوعلي، و إخراج عمر معيوف، إنتاج المسرح الوطني الجزائري، 2000، ص: 09.

[2] معتز عبد الله: الاتجاهات التعصبية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989، ص: 44.

الإنسان يطمح للفوضى والعدوانية أناني، يحاول يمحي لخرين، ويستغلهم، ايحب يتوسع على حسابهم، يتلذذ في العالم، علاه ما تناديش بمشروع وحدة عالمية، أو تطرحوا للإستفتاء على الشعوب أكل، بكل حرية أو تحترم الاختيار نتاعهم(1)

هو تحدي كبير يرفعه المؤلف من خلال هذه الجزء من المسرحية ومن خلال المخزون الكبير من الشعارات الإنسانية المليئة بالحرية والانطلاق والتأمل في العدل والمساواة بعيدا عن الظلم والعنف ،في تحفة جميلة تبعث على الاخمئنان وراحة البال، كما أنه تصور متفاءل لمستقبل قد يبدو بعيدا جدا عن تحقيق كل ذلك.

لتستطرد المسرحية جزءا من هذه الأحلام لتعود بها فيما بعد إلى أرض الواقع علها تأخذ منحى آخر، يستطيع من خلالها المؤلف تبيان العلاقة بين الإنسان والإنسان داخل الصراع الحضاري المفروض اليوم أكثر من أي وقت مضى.

<u>ربيع:</u> هذا الإنسان روكان كبير في جلد إنسان، الحضارة بعيدة عليه بآلاف السنين، هذا الإنسان يأكل من لحم الإنسان ويشرب من دمو بدون ما يشعر، أما إذا كان الشيء مقصود ومخطط هذا الإنسان يصبح عدو للإنسان وعدو الإنسان هو الشيطان، والشيطان ما هو بشر.(2)

إذ من الحسن أن ندرك الأشياء عن قرب أكثر من إدراكها لها عن بعد، وميزه إدراكها عن قرب هي معرفتها كما هي وعلى نحو وثيق، وهذا ما حاول المؤلف أن يوضحه من خلال هذا الجزء من المسرحية، فهو يضع حدا فاصلا بين الإنسانية

(1) مسرحية بدون تعليق، المصدر السابق، ص: 09.
(2) مسرحية بدون تعليق،المصدر نفسه، ص: 10.

والحضارة من خلاله نظرته التشاؤمية للحياة والمجتمع الإنساني ككل، حيث تأثر وتفاعل مع عصره، وما فكرته هذه إلا ردة فعل لمؤثراته، داعيا إلى ضرورة بناء عالم جديد قائم على المحبة والمفهوم الإنساني وذلك "بإعادة النظر بشكل شمولي للواقع وبإعادة طرح الأسئلة من جديد، فعملية طرح الأسئلة من جديد والتشكيك بما هو قائم هو هدف بحد ذاته دون ضرورة أيجاد أجوبة شاملة ومباشرة على كل ما هو مطروح من إعادة تساؤل"[1]

وعلى العموم ومن خلال المسرحية حاول المؤلف أن يخلص إلى بعض الإجابات الفلسفية عن الإنسان والماضي والحاضر والمستقبل والصراع والوسائل والغايات والقوانين التاريخية والحرية والسلطة والواقع، وإلى إعلان برنامجه الفكري الذي يعين على تحقيق النهضة ويدفع بالمجتمعات إلى الأمام شرط التحرر السياسي وتفجير الوعي الإنساني العالمي، لكي ينمو الإنسان بدنا وخلقا وعقلا، نموا متوازنا بعد أصلاح نفسه ومجتمعه عن طريق التغيير الشامل ويمكنه من شبكة العوامل الدافعة لأفكاره، هذه الأفكار التي تتمحور حول نبذ العنف والتطرف وذلك من أجل النهوض والرقي، ولكن تبقى كل هذه الأفكار مجرد تأملات لحياة مشرقة ولدت من قلب المحنة التي يعيشها الإنسان عموما متجاوزا بذلك كل ما هو موجود على أرض الواقع بطريقة انتقائية توفيقية تساعده على التمييز والاختيار ذلك أن "الانتقائية ومعنى التوفيقية ليسا قدحيين، باعتبار أن الفلسفات والنظريات ذات عملية انتقائية وأخرى توفيقية أعطت أكلها النافع، فمن لا يأخذ ولا يقتبس ويستعير لا يمكن أن يجدد ويتجاوز ما هو موجود"[2].

---

[1] عبد الله العروي، الايديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، 1970، ص: 17.

[2] محمد عزيز الحبابي: الفلسفة بين الشخصانية والفردية، بيت الحكمة، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص: 120.

وهو نفس الأسلوب الذي انتهجه الكاتب، فقد لجأ إلى انتقاء بعض المفاهيم المجتمعية، وحاول أن يركبها في قالب جديد موفقا فيما بينها وبين الواقع المعاش ليخرج برأي واحد و مفهوم واحد وهو نبذ العنف بكل أشكاله وحينها يكون العدل بين الناس مادام الإنسان يشرع للإنسان ومادامت السيادة والحاكمية للإنسان، فنبذ العنف والتعصب يصبح تعددا في التنوع والثراء وهذا هو المطلوب. ومن هذه الزاوية نتصور أن استبعاد العنف والتطرف من فكرنا ضرورة لتحقيق نوع من التآلف الإنساني.

الأحزاب السياسية والديمقراخية:

يعتبر نظام تعدد الأحزاب السياسية صورة رئيسية من صور النظم الحزبية، حتى أن البعض لا يرى للنظام الحزبي سوى صورتين، نظام التعدد ونظام الحزب الواحد، والنظام الديمقراخي سنده الحقيقي وأنه إن غاب عن العمل السياسي نظام تعدد الأحزاب فإنه يصبح من المتعذر وصف النظام السياسي بأنه نظام ديمقراخي.

على أن هذه الارتباط بين النظام الديمقراخي ووجود الأحزاب السياسية يعزى إلى ما ينسب إليه من المزايا التي تحققها الأحزاب السياسية في مجال العمل السياسي ،وما يترتب على قيام الأخيرة بتنظيم وترتيب الأفكار، والمبادئ الاجتماعية والسياسية المختلفة، بالإضافة إلى سعيها إلى محاولة تحقيق هذه الأهداف عن خريق ترجمتها إلى وقائع وحقائق اجتماعية ، كان لابد للنظام أن يأخذها بعين الاعتبار بغض النظر عن ما إذا كانت هناك أحزاب سياسية تتوافق في خرحها مع خرح النظام وأخرى معارضة له.

هذه الأخيرة التي تولى أهمية كبرى نظرا لما تحققه من فوائد ومزايا، لعل أهمها أنها تحول بين النظام والاستبداد في ممارسة نشاخها السلطوي، كما تعمل في

الوقت نفسه وانطلاقا من هذا على إلزام النظام جادة الصواب، مما يساعد على نشر نوع من الاستقرار السياسي.

حيث أن الإسهامات الأكثر شيوعا لمنهجية التحديث والتنمية السياسية فيما يتعلق بالظاهرة الحزبية في أي نظام، إنما تدور حول الأحزاب كأدوات أو وسائل للتنمية والتحديث، ومدى إسهامها في حل أزمات التنمية وأزمة المشاركة السياسية وأزمة الشرعية، بل أحيانا ما ينظر إلى الأحزاب باعتبارها من أهم أدوات التحديث على الإخلاق في المجال السياسي.

إلا أن هذا لا يمنعنا من إدراج المعنى الحقيقي للأحزاب السياسية إذ هي "اتحادات منظمة رسميا، ذات غرض واضح ومعلن يتمثل في الحصول أو الحفاظ على السيطرة الشرعية (سواء بشكل منفرد، أو بالتآلف أو بالتنافس الانتخابي) مع اتحادات مشابهة على مناصب وسياسات الحكم في دولة ذات سيادة فعلية أو متوقعة"[1]

غير أنه وبعيدا عن المفاهيم الأكاديمية ،والتي ترسم لنا صورة متحفظة عن الطبيعة الحقيقية للأحزاب السياسية، نجد أنفسنا في تناقض صارخ بينها وبين واقع الحال، حيث تتجلى الصورة أكثر عمقا وأسبر غورا، ما يجعلنا نقول أن النظام قد يكون ديمقراطيا من حيث الشكل وغير ديمقراطي من حيث المثالية.

وربما المعيار المساعد على فهم هذه الحقيقة هو: هل تسعى الأحزاب السياسية لتحقيق مصالح مجموع الشعب أم مصالح أفراد معينين؟

على أن هذه الحقيقة بما تحمل من معاني لا تبتعد كثيرا عن المعنى الفعلي لتواجد الأحزاب السياسية في النظام الجزائري، ذلك أنها حديثة النشأة، إذ لم تظهر

---

[1] اسكندر غطاس: أسس التنظيم السياسي في الدول الاشتراكية، دراسة تأصيلية مقارنية، بدون ناشر القاهرة، 1972، ص: 482.

إلا بعد حوادث 05 أكتوبر 1988 باستثناء حزب واحد فقط وهو حزب جبهة التحرير الوطني، والذي ظل لسنوات طويلة في سدة الحكم، ما جعلها عرضة لكثير من الانتقادات نتيجة فشلها في تحقيق ممارسة سياسية حقيقية وديمقراطية، ولعل من بين أهم الأسباب المؤدية إلى هذا الانتقاد هي:

1) أن هذه الأحزاب حديثة النشأة وما زالت في حالة مراهقة سياسية.

2) تعنت السلطة من جانب وعدم تعودها على اختلاف الرؤى السياسية من جانب آخر، كونها ما زالت في أيدي أبناء النظام السياسي السابق (نظام الحزب الواحد) بالإضافة إلى أنها لم تستطيع أن توجد نوعا من النظارة الديمقراطية في إطار العمل السياسي المشحون المبنى على الرأي والرأي المخالف.

على أن هذا الاختلاف والذي يجب عليه أن يدخل في إطار خدمة المصالح العليا للوطن، يبقى قريبا من المضاربات السياسية المتعلقة بتغليب المصالح الشخصية.

والمسرح في معالجته لهذا الموضوع حاول أن يأكد أهم الجوانب المكونة للعمل الديمقراطي بالنسبة للأحزاب السياسية أو بالنسبة لباقي أفراد المجتمع، والذين لا ينتمون لأي حزب سياسي، موضحا في الوقت نفسه مدى تطلع وشغف الإنسان الجزائري به، وخاصة الطبقة المثقفة.

فمسرحية الإمبراطور ومن خلال أحداثها أرادت أن تكشف الغطاء عن العمل الديمقراطي المزيف المشوب بنوع من النزاعات الذاتية والعرقية في تعاملها مع المفهوم الديمقراطي.

<u>الإمبراطور</u>: درت فيهم ربي ... كي خليتهم... اسيسو

<u>الـــوردي</u>: متنساش سيدي... بلي أكبر حزب معارض حاكمو
نسيبك... خو الزوجة المصون.

<u>الإمبراطور</u>: (يضحك) خرج عالتـقاعد مسكـين، كـره مـــن

الشطرنج... درتلو حزب يحكم بيه يدو، بصح الشهادة

للّه... ديما اعاون فى المسيرات Même في الهدرة ايرد القلب

في العدية[1].

إذ حاول المؤلف من خلال هذا الجزء من المسرحية أن يذهب بالمتلقي إلى ضرورة عقد مقارنة ذهنية بين الواقع السياسي السليم و هذا الواقع المزيف.

ومن هنا فهي دعوة صريحة إلى إعادة رسم البنى التحتية لفهم العملية الخاصة بالممارسة الديمقراطية، في إشارة إلى وضعية المعارضة في الجزائر والتي ظلت بعيدة عند ممارسة مهامها الحقيقية في ضوء التقلبات التي شهدتها البلاد. من الناحية السياسية؛ فالمعارضة في الجزائر بشكل عام أخذت منحى آخر غير الذي وجدت من أجله، إذ أصبحت في عملها تقترب من السلطة، فعلى سبيل المثال حزب التجمع الوطني الديمقراطي والذي ظهر سنة 1997 كان نتيجة حتمية فرضها واقع الشارع الجزائري في تلك الفترة، محاولة من النظام لإضفاء نوع من التغيير، ذلك أنه جزء لا يتجزأ من حزب جبهة التحرير الوطني، هذا ما يقودنا إلى أن نتحدث عن صناعة الأحزاب السياسية بدلا من نشأتها في الجزائر.

هذا بالإضافة إلى باقي الأحزاب السياسية والتي ظلت بعيدة هي الأخرى عند ممارسة مهامها الدستورية، وهو إبعاد فرض عليها إعلاميا وميدانيا، والتي وصفت نتيجة لهذا بالأحزاب المجهرية، وعلى العموم تبقى المعارضة السياسية في الجزائر، تتجلى في حزبين فقط هما: جبهة القوى الاشتراكية، التجمع من اجل الثقافة والديمقراطية إلى غاية سنة 1999 ،أين ظهر ما يسمى بأحزاب التحالف الرئاسي (جبهة التحرير الوطني، التجمع الوطني الديمقراطي، حركة حمس) لتضرب بذلك كل معارضة سياسية أخرى عرض الحائط.

---

[1] مسرحية الإمبراطور، المصدر السابق، ص:12.

حيث يتجلى هذا المفهوم أكثر من خلال تتابع أحداث المسرحية ليؤكد المؤلف على ضرب مصداقية الشعب، ومصداقية الممارسة الديمقراطية.

الإمبراطور: معليش ... خانة في وجه الدولة، باش نبانو بلي عندنا مشاكل كيما الناس.[1]

وبهذا تطفو من خلال هذا ملامح الأنانية والمكر الذين يتحلا بهما الحكام في تعاملاتهم مع قدسية النظام الديمقراطي، في الوقت الذي أخذت عهدا على نفسها بتجسيده كمبدأ هام من مبادئ المعاملة بين الحاكم والمحكوم.

مع الإشارة إلى إن هذه العبارة تضرب وبعمق في الهيكل العام لقيام الدولة، مشككة بذلك في حقيقة وجودها أصلا.

لتوضح آخر الأمر مصير مثل هؤلاء الحكام الذين ينشغلون عن مهامهم الحقيقية بأمور أخرى بعيدة عن ظالة الشعوب.

المرأة: الشيء اللي صرى – عقلك الصغير ما يقدرش يفهمو لأنو الملك عندك حدودو، يبداو ويكملوا في حجور النساء، وميغيضكش الحال، كي تدور البلاد أوكل، مادام مازال واحد يخدم فيك ويكذب عليك، هكذا يكفيك باش تكون بلا بلاد وبلا شعب.[2]

أما مسرحية بدون تعليق فهي لم تتناول تناولا صريحا قضية الأحزاب السياسية، وإنما تناولت جانبا مهما من جوانب وجودها إلا وهي الديمقراطية، هذا المفهوم الذي ظل ولسنوات طويلة غائبا عن الساحة السياسية الجزائرية سواء في عهد الحزب الواحد أم في عهد التعددية الحزبية، مع ما صاحبه من صراع الإنسان مع الإنسان .

---

(1) مسرحية الإمبراطور، المصدر السابق، ص: 13.

(2) مسرحية الإمبراطور، المصدر نفسه، ص: 18.

ربيع: ماهمش. فاهمين، الشعب في هذا العالم متخلف لو يعرفو قوتو صح تتقدم بألف سنة لقدام.

ربيعة: هذا حلم.

ربيع: اشحال، خمسة آلاف سنة والإنسان يحلم بنفس الحلم، وكتاش، وكتاش يبطل الحلم ويقوم روحو بروحو.

ربيعة: وكتاش؟

ربيع: ما نيش عارف، على حساب الوضع، ماهيش غدوى الإنسان يبقى ديما أصغير، يلعب، يعبث، يحلم والفرق بينو وبين الطفل الصغير هو أنو. لعبو العبث لا أكثر ولا أقل، وأحلامو خطيرة. لكثير منها يديه للشر، لا أكثر ولا أقل. وإذا هاك، رايح يوصل لكارثة ماعندهاش حل.[1]

على أي حال، أي مشروع مهما كان تافها نظرا لصعوبة تجسيده، ومهما كان التفكير فيه تفكيرا سلبيا ينأى بالإنسان عن العقلانية، فهو أفضل بكثير من الحالة التي أوردها المؤلف من خلال هذا الجزء من المسرحية والتي ينتقد فيها الأوضاع المزرية التي يعيشها الإنسان في ظل غياب الديمقراطية.

ربيعة: يالطيف

ربيع: ماكفناش، مازلنا نلعبو كي الوحوش، نعبثو بكل خطورة مايهمناش الغير وإذ جانا واحد في الطريق نعفسوه ونقولو تحيا الديمقراطية.[2]

---

(1) مسرحية بدون تعليق، المصدر السابق، ص: 19.

(2) مسرحية بدون تعليق، المصدر نفسه، ص: 20.

فهذا النقاش الحر والعلنية التي تتسم بها المسرحية تبدو وكأنها تحوي بعض الطفولية وبعض العصبية في آن واحد، ليلوح شبح الديمقراخية المغيبة حيث يتم التغني بها.

السلطة:

إن فكرة السلطة على ما هي أكثر من فكرة الخضوع ،ولكن عنصر الطاعة والخضوع فيها هو الحاسم، إذ إن هذه الفكرة تستلزم وجود شخص معني مطلوب منه الخضوع والطاعة للغير، بغض النظر عما إذا كان ذلك الغير يرى في السلطة أو الأمر أمرا غير مقبول أو غير مرغوب فيه، وبالطبع فإن الشخص المطلوب الخضوع له في هذه الحالة ليس من الضروري أن يكون فردا واحدا، بل من المحتمل أن يكون نظاما اجتماعيا أو منظمة إنسانية جماعية، ومما تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد هو أن هناك علاقة محددة بين السلطة الشرعية التي يجب أن تطاع وفكرة الالتزام بالطاعة، والتي تفرض قاعدة تدعوا إلى التقيد الطوعي بحكم ما تتمتع به من صواب .

وتعتبر كلتا الفكرتين متلازمتين بسبب ما تتضمنانه من واجب الطاعة دون استخدام القوة، بحيث أن فكرة السلطة المعترف بشرعيتها تستمد الكثير من قوتها بسبب ارتباخها بالالتزام ، وهذا هو الذي عليه الحال في الثورات ضد السلطة القائمة، حيث يحاول الثائرون تعزيز قضيتهم بالبرهنة على أن السلطة غير شرعية لسبب ما، وبذلك يجردون أصحاب السلطة من أي التزام أو ادعاء لطاعتهم "فالقابضون على زمام السلطة السياسية هم الذين يملكون دون غيرهم، خاصة التكلم باسم المجموعة بكاملها وخاصة وضع هذه المجموعة في اتجاه معين وإلزامها به، وبهذا المعنى يتمتع هؤلاء بسلطة عليا أقوى من كل السلطات الباقية، التي تتفرع منها باعتراف صريح أو مضمر، ولديهم القدرة داخل ميدان

عملهم على أجبار الجماعات الاجتماعية والأفراد المستقلين على الطاعة الكاملة"[1]

وفي الجزائر فإن السلطة هي ما عرف منذ الثورة التحريرية بذلك النظام الذي تنسب إليه الأوامر والقرارات، وتقف عنده الحريات، وهو خط أحمر اتفق الجميع على إلزامية الانصياع والخضوع لضوابطه وأحكامه.

غير أن حقيقة الحال أن هذا النظام هو تلك السلطة الهرمية ببعديها السياسي والعسكري والتي اضطلعت بها جماعة أسندت إليها مهام الإشراف على العمل الثوري والعسكري؛ إذ أخذت على عاتقها مهمة تمثيل الشعب الجزائري في المحافل الدولية، أين نالت الاعتراف بها كممثل شرعي ووحيد لها، وقد تواصل هذا التمثيل حتى إلى ما بعد الاستقلال سنة 1962 ،حيث أن هذا النظام الذي بايعه الجميع أثناء الثورة أصبح سلطة حاكمة موسوم بالشرعية الثورية ويسم نفسه أيضا بالطلائعية ،وبأنه لسان حال الشعب الجزائري في السراء والضراء فكما قاده بالأمس في سبيل الكفاح المرير أعطى لنفسه الحق لقيادته في زمن الحرية وكل هذا باسم الشرعية الثورية.

إلا أنها بقدر ما كانت تسعى إلى إرضاء كافة خبقات المجتمع بقدر ما كانت عصاها ممدودة، وقبضة يدها مشدودة، لغرض فرض الطاعة والانصياع وخوفا من التمرد والعصيان، ورغم ذلك فقد ظهرت أصوات وتوالت خطابات في السر والعلانية من أجل التنفير من السلطة، والدعوة إلى الخروج عليها، ولقد تغذى الكثيرون منها ما أوجد حالة من القلق والتنبؤ باصطدام رهيب بين الحاكم والمحكوم في بلد لم يبلغ آنذاك العقد الثالث من عمر استقلاله.

---

[1] جان مينو: مدخل إلى علم السياسة، ترجمة جورج يونس، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط3، 1982، ص: 90.

وهنا بدأت السلطة تقف شيئا فشيئا على بعض الحقائق والأمور، واكتشفت أن المصطلحات والشعارات المنتسبة للثورة لا يمكنها تشغيل البطال، وإيواء المواطن ،والقضاء على الفقر ، كل هذا دفعها إلى تغيير الكثير من المفاهيم والأفكار فيما يخص مفهوم السلطة، والتي لازمتها لسنوات عديدة وجاء تعديل الدستور سنة 1989، وظهر عهد جديد من الديمقراطية، والذي أعطى مفهوما أجوفا للسلطة، التي بقيت وفية لأبنائها اللذين واصلو الحكم والتحكم.

على أن المسرح ومن خلال التعبئة الاجتماعية التي يوجدها، وما لهذا الأخير من آثار كبيرة قد يساهم في فتح المجال للتصدع في جدران النخبة الحاكمة إلى جانب من التسييس، من خلال إمكانية أفضل لكل فرد بأن يتصور نفسه مكان الذي في السلطة فوق خشبته.

فمسرحية الإمبراخور تناولت في أحداثها ومن خلال سياقها هذا الموضوع في إشارة إلى الوضعية العامة التي تعيشها البلاد، وخاصة فيما يخص طريقة معاملة الحاكم للمحكوم باسم الشرعية الثورية.

<u>الامبراخور</u>: يا تشطح طرك، يا تروح القصر تجيبولي ميمونة دبر راسك قرار نهائي.

<u>الـــوردي</u>: نشطح أسيدي نشطح، نطلب منك حاجة، يقدر سيدي إخبلي في الباسينة باش غير نبدأ نحكم الريتم.

<u>الإمبراخور</u>: (ينهض غاضب) أنا الإمبراخور يطبل في باسينة، أنا لي قهرت الأعادي يسخر بيا لخديم.[1]

إذ نستشف من خلال هذا الجزء من المسرحية صورة من صور ممارسة السلطة والتي لم تعترف بحدود المعاملة بين الحاكم والمحكوم، إلا أن النقطة التي يجب الإشارة

---

(1) مسرحية الإمبراخور، المصدر السابق ،ص: 08.

إليها أيضا لتأكيد هذه الصورة أكثر وهي الطاعة الضرورية للخادم والتي أصبحت لا مفر منها وأمرا صار ما لا يقبل الجدل، فقد عومل في حقيقة أكبر وهي الدولة ،ومنه مورست السلطة مجسدة في شخصية الإمبراطور صاحب الشرعية الثورية قاهر الأعادي، والتي لم تكن متفتحة بالقدر الكافي لتستمع إلى أقناع فرد لها بأنها خاطئة وأن قراراتها ظالمة وغير أخلاقية وغير مقبولة اجتماعيا وكذا الحال بالنسبة للسلطة على أرض الواقع فمنذ أن حدث الاصطدام سنة 1988 بين الحاكم والمحكوم ولأسباب مختلفة ظهرت أصوات تنادي إلى التعددية الحزبية وفتح الفضاءات السياسية والمشاركة في الحكم، وحتى السلطة كانت لها مطالبها، والتي صبت في مسار التصحيح (أي تصحيح مسار الثورة وإعادتها لأصحابها الحقيقيين) لتتعدد المطالب وتختلف المفاهيم.

على أن مسرحية ثلث قبب في تناولها لهذا الموضوع أوجدت وجها آخر مكمل لمفهوم السلطة وهو توارثها وتقاسمها بغير وجه حق.

<u>دندان</u>: نرجعوا لبنتي الصغيرة- قربي أحذا يا حسناء قربي.

<u>حسناء</u>: واش بغيت مني بويا.

<u>دندان</u>: ليك يا بنتي- ا نحب انسلمك أكبر جزء من المملكة ولكن

من أقبل. لازم نعرف إذا تحبيني- أيا تكلمي –تكلمي

<u>حسناء</u>: واش ابغيتني انقولك، انقولك؟

<u>دندان</u>: بلي تبغيني

<u>حسناء</u>: معلوم نبغيك أنت بويا، الله يحفظ المملكة من الهلاك

ويعطينا رضاك[1]

---

[1] مسرحية ثلث قبب، المصدر السابق، ص: 16.

فدندان يحاول تسليم السلطة لأبنائه وعلى هذا اتخذ قرارا يحدد من خلاله الأحق بها من بعده، حيث لجأ إلى هذا الاختيار والذي اعتمد فيه على تحديد ما مدى الحب الذي يكنه الأبناء للآباء، داخل إطار عاطفي مستبعدا في ذلك ما يسمى بالشرعية السياسية، والتي لا بد أن يتحلى بها الحاكم من أجل ضمان استقرار الوحدة الجمعية داخل نظام الحكم، والمنبثقة أساسا من الإرادة والمسؤولية، ولعل هذا يأخذنا للحديث عن علاقة بعض الأطراف السياسية في الجزائر بعضها لبعض وخاصة فيما يتعلق بالتداول على السلطة، إذ أن البلاد حكمت كما قلنا منذ الاستقلال من طرف أبناء جبهة التحرير الوطني ليأخذ هذا الحكم بعدا آخر خاصة بعد سنة 1997 أين ظهر للسلطة وريث آخر وهو التجمع الوطني الديمقراطي الذي هو سليل جبهة التحرير الوطني واللذان يجمعان في تيار واحد وهو التيار الوطني.

على أنه وبهذا تدخل البلاد في سياسة توريث الحكم من الآباء إلى الأبناء، هذا في إطاره العام أما في الإطار الخاص فالملاحظ أن السلطة في الجزائر تنتقل من الآباء إلى الأبناء وبشفافية مطلقة، وهذا ما يتنافى وطموحات الكثيرين من أبناء هذا الشعب المتطلع إلى غد ومستقبل أفضل،لأنه "إذا أردنا أن يكون المستقبل أكثر إنسانية من الحاضر والماضي وأكثر أخلاقية فعلينا أن نسعى لكي يكون الإنسان مسؤولا، أي أن يكون للإنسان حرية الإرادة والاختيار. والإرادة هي القوة، وحيث تكون القوة تكون المسؤولية"[1]

ومع ذلك تبقى الرغبة الملحة في إيجاد تقييم أخلاقي للسلطة هي إحدى العقبات التي تعترضها في مفهومها الحقيقي.

---

[1] نوال السعداوي: العيب والحرام في حياتنا المستقبلية، مجلة دراسات عربية، العدد2، 1980، ص: 15.

أما مسرحية الخطوة والتي أخذت على عاتقها إظهار أو إبراز شكل آخر من أشكال السلطة، وهي السلطة الأبوية، والتي لها علاقة وخيدة بالسلطة السياسية في البلاد، مكملة بذلك الفكرة السابقة.

<u>بوحة</u>: الشيخ بابا كي يحل وذنو أو يبرونشي في مشكل فلسطين،

عزرين مايردوش لطريق ،واللي يجرب سعدوا ويهدر يسلكها

غالية.[1]

هذه السلطة التي توضح وترسم معالم جديدة إذ "الأب هو المركز الذي تنتظم حوله العائلة بنمطها المدني والطبيعي، وتبعا لذلك فإن العلاقات القائمة بين الحاكم والمحكوم وبين الأب والابن هي علاقات عمودية. ففي كلتا الحالتين تقف إرادة الأب على أنها الإرادة المطلقة وتتجسد في المجتمع والعائلة إجماعا مفروضا إلى العادة والإكراه"[2]

هذا النظام الأبوي الذي يتجسد أكثر ما يجسد سواء من خلال هذه المسرحية أو المسرحية السابقة – ثلث قبب ومن خلال ما يذهب إليه بعض المختصين نوعا من الاتباعية التخلفية وهذا ما يتضح أكثر من خلال هذا الجزء من المسرحية.

<u>بوحة</u>: الشيخ بابا ارزين، أثقيل أو مرتب كيما ناس بكري بصح اللي

قلقني فيه هو البساخة، بسيط ياسر بعد مازال يشرب من القربة

وما يحبش لفريجدار... أمعلقنا واحد القربة في الحيط كي

الجيفة، مشعرة، مشعرة، ربعة شيشوارات ما يمشطوهاش، في

الصيف قربة، أو في الشتاء مزود، أمعيشت بابا ماعجبتنيش.

---

(1) مسرحية الخطوة، المصدر السابق، ص: 01.

(2) هشام شرابي: النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، (د ت)،ص: 24،25.

فالتغير الاجتماعي هنا يشير إلى تغير في أنماط التفاعل داخل المجتمع، مثل التغير في العادات والتقاليد والتكنولوجيا، كذلك فإن التغير الاجتماعي يمكن أن يشمل على أي شيء، ابتداء من اتجاهات الناس المتغيرة نحو مفهوم السلطة. فهذا النظام الأبوي تشكل اجتماعي مهدورة خاقته،ومميز بطبيعته الانتقالية وضروب شتى من التخلف والاتباعية.(1)

على أن مسرحية الرايس *سلطان* في تناولها لهذا الموضوع حاولت إدراج مفهوم آخر مصاحب للسلطة وهو التقرب من أصحابها.

<u>مورقان</u>: وعلاش نسكت إذا كنت حاب نهدر واشكون يقدر

يسكتني. أنت. أنت ياكويل ما عندكش الحق باش تامرني.

لا خاخر ماراك والو هنا، الرايس هو الصح. وضرك راهم يديرولوا

عملية المصرانة الزايدة. يا لو كان غير ما راحش، لو كان جاء

هنا راه حطك عند حدك ... أنا ما نقبلش رايس عليا والله لو

كان تبقى وحدك في هذه الدنيا.(2)

فمورقان يحاول من خلال كل هذا التقرب إلى صاحب السلطة. رافضا كل سلطة مغايرة له، على الأقل في الوقت الذي علم فيه أن صاحب السلطة يجري عملية لاستئصال الزائدة الدودية، وعلى أمل أن يشفى، وهذا ما يفسر ما جاء على لسانه و الذي تأتي عن يقين مسبق، ونبع من أحساسات داخلية وقد "يقال وما أهمية الدوافع الداخلية العميقة ،وكيف لنا أن نعرفها، والمهم هو السلوك

---

(1) أنظر هشام شرابي،المرجع السابق، ص: 60.

* مسرحية الرايس، تأليف و إخراج بوزيد شوقي، تعالج الحالة النفسية لبعض الأشخاص المتواجدين عن أماكنهم المثالية، وتدور أحداثها في منارة حيث يتواجد هؤلاء الأشخاص منتظرين سفينة التغيير ، وفي الوقت الذي تحث فيه إضطرابات جوية محيلة دون وصول السفينة ،بدأت المؤونة تنفذ ، ويبدأ القلق الذي انتهى بانتحار إحدى الشخصيتين.

(2) مسرحية الرايس، تأليف و إخراج بوزيد شوقي ، إنتاج المسرح الجهوي باتنة ، 1999، ص: 13.

الظاهري والله أعلم بالسرائر ولكن معرفة الدوافع الداخلية مهمة جدا ولا يمكن بغير ذلك إصدار أحكام أخلاقية معينة، فالشخص الذي يلقي بنفسه في الحرب لمجرد أثبات شجاعته للحاكم مثلا سوف يهرب من الحرب فورا أذا لم يجد الوسيلة التي يعلن بها شجاعته، أو سوف يتغير موقفه بتغير الحاكم"[1]

إذ أن هذا المفهوم كان له وقع كبير في الحياة السياسية في الجزائر فمنذ بداية التسعينات عرفت الجزائر تغيرات متتالية في أعلى هرم السلطة بداية من استقالة الرئيس الشادلي بن جديد في 1992/01/11 مرورا بفترة الرئيس المغتال محمد بوضياف أي إلى غاية 29-06-1992 أين تولى الرئيس علي كافي رئاسة المجلس الأعلى للدولة إلى غاية نوفمبر 1995 تاريخ تولي الرئيس اليامين زروال زمام الأمور في البلاد ليعلن انسحابه وتنظيم انتخابات مسبقة بتاريخ 15أفريل 1999 ليتم انتخاب الرئيس عبد العزيز بوتفليقة كرئيس للجمهورية إلى يومنا هذا ومع ،هذا فالملاحظ أن أغلب اللذين يحتلون مناصب سلطوية في الدولة هم المخضرمون اللذين عاشوا كل هذه الفترات وما صاحبها من تغيير،وكل هذا نتيجة للنفوذ الكبير لديهم في السلطة من جانب ،ومن جانب آخر تقربهم اللامشروط من كل حاكم وفي كل فترة.

التهميش والحاجة إلى الانتماء:

يمكن تعريف الهامشية على أنها نمط من الحياة على هامش الجماعة أو المجتمع الذي ينتمي إليه الفرد ،وعدم قبوله بشكل تام كعضو فيه، والشخص الهامشي هو شخص قضت ظروفه أن يعيش في مجتمعه، وفي ثقافتين ليستا مختلفتين فحسب ، بل ومتعارضتين، كما أن القلق الذي يعيشه بعض الأشخاص نتيجة لاضطرابهم واضطراب وضعهم الاجتماعي كأن يكون

[1] نوال السعداوي: العيب والحرام في حياتنا المستقبلية، المرجع السابق، ص: 15.

انتماؤهم لإحدى الفئات الاجتماعية أو السياسية غير واضح تماما أو غير معترف به، أو نتيجة لأي مصدر آخر من مصادر الصراع النفسي، وهذا القلق يكون من الثقل والضخامة أحيانا بحيث يعوق هؤلاء الأفراد عن أن يواجهوا ما في واقعهم الاجتماعي والسياسي من غموض وتهميش.

فانتماء الفرد إلى الجماعة يمنحه الشعور بمعنى الحياة وتأكيد الذات وتقبل الآخرين له بالإضافة إلى أنه يعمل على أن ينمي بداخله عددا من المسؤوليات والالتزامات نحو الجماعة التي ينتمي إليها ،وتجعله يؤدي واجبه بإخلاص، وإتقان تعبيرا عن مدى ولائه وانتمائه العميق لتلك الجماعة ،ذلك أن "الحاجة إلى الانتماء هي حاجة الفرد لأن يكون في جماعة، ومتوحدا معها ومقبولا ومستحسنا فيها، وله وضع آمن فيها، والوجود الحقيقي للإنسان يتحقق من خلال تلاقيه مع غيره من الأشخاص ومن خلال تعامله مع مجموعة من الأشياء"[1]

غير أن الحاجة إلى الانتماء لا تقتصر على مجرد ميل الفرد إلى الوجود في الجماعة، بل قوامها هو شعور الفرد بأنه جزء متكامل من جماعة ما، يتعاون أفرادها ويتساندون، ويهتم بعضهم ببعض، ومما يقوى الشعور بالانتماء إلى الجماعة قيام الفرد بعمل يفيدها، كما أن أهمية الانتماء ودمج الإنسان في المجتمع تنبع من أهمية الدور الذي يلعبه في تكوين شخصيته وتحديد معالمها.

والحاجة إلى الانتماء هي التي تدفع إلى التعلق بكيان أعظم قد يكون اجتماعيا أو سياسيا يستمد منه الفرد الشعور بالقوة ،ويستمد منه المعنى ومشروعية وجوده بعيدا عن الخوف والقلق ، مما سيحمله المستقبل، لنخلص من ذلك أن الإحساس بالها مشية يفضى لشعور بعدم الاستقرار، أو عدم الطمأنينة فيما يتعلق بمكانة الفرد داخل الجماعة أو المجتمع، أو لحالة الخلط لمكانة

---

[1] هانم إبراهيم: الانتماء والقيم، دار النهضة العربية، القاهرة، 2002، ص: 10.

الفرد فيها، أو لحالة من التشويش فيما يتعلق بما يجب على المرء فعله وبالتالي في إدراكه لهويته الاجتماعية والسياسية، أو صورة الذات لديه وتصور الآخرين له.

ولقد عرفت الجزائر منذ بداية العقد الرابع من استقلالها أشكالا مختلفة من التهميش الذي اتبعته السلطة ،كأسلوب من الأساليب التي تستهدف الحفاظ على استمراريتها وفرض رؤاها وأفكارها وتجنبا لظهور الخلافات، الشيء الذي ينجر عنه ظهور عدة مجموعات تختلف فيما بينها في الرؤى حيث أن "الأشخاص الهامشيون يحتلون موضعا بين جماعتين أو أكثر، لكل منها معاييرها وأساليبها الخاصة في الحياة،وفي هذا الموضوع تتنازع هذا الشخص دوافع إلى الرغبة في الارتباط بإحدى الجماعات"(1)

وهذا ربما ما يفسر التأثير الكبير لهذا المفهوم على سلوك الإنسان انطلاقا مما يسببه له من رغبة جامحة في إثبات وجوده، ولعل مسرحية ثلث قبب في تناولها لهذا الموضوع قد حاولت إعطاء صيغة كانت أكثر وضوحا لهذا المفهوم، خاصة منه ذلك الذي يمس بعض الأطراف السياسية في حد ذاتها والتي كانت وإلى زمن غير بعيد تمارسه دون وجه دراية بعواقبه على نفسية الإنسان المهمش مهما كانت وضعيته السياسية والاجتماعية.

دندان: أقول أعطيتها كلش،أنا المليك مطرود من العرش، وراسي
عريان... هايم بالحفاء ندور في الأوخان.

البهلول: رد بالك عمي غادي اصبح؟

دندان: المليك؟ ما بقيتش مليك.من الكرسي خحت خيحة شينة.
عطيت بالقفا للفرح ،وصدري مجابة الغبينة ...وين رنا... وين؟

(1) حسن علي حسن، تهديد الهوية ومشكلة الأصولية والتطرف في المجتمعات الإسلامية، كلية الدراسات الإسلامية، القاهرة، ج4، 1998، ص: 17.

البهلول: رانا هاملين! عمي راني نبحث على مخبأ باش ندرقوا

دندان: انحب يبغوني نشري حبهم[1]

ومهما يكن من شأن هذه الوضعية التي آل إليها هذا المليك "دندان" فالمؤكد أن المؤلف حاول تأكيد هذه الحقيقة التي يواجهها المليك وهي حقيقة التهميش والابتعاد عن السلطة، ولكي نبرز نصاعة هذه الفكرة وجوهريتها، كان لابد أن نشير إلى الأوضاع المشابهة لها على مستوى الواقع.

فالجزائر ومنذ التسعينات كما قلنا عرفت أشكالا مختلفة من التهميش ولعل ما يميز هذه الفترة في هذا الشأن هو التهميش الذي طال رجال السلطة ذاتها وهم اللذين حملوا لواءها، وذادوا عن حماها لسنين عديدة ليجدوا أنفسهم فيما بعد على هامش الفعل السياسي ولا تكاد تجد لهم حسا ولا أثرا.

ولكن لماذا تلجأ هذه السلطة إلى تهميش رجالاتها من الحياة السياسية؟

الواقع أن مثل هؤلاء لم يبلغوا مراتب السرايا إلا بعد أن تشبعوا بأفكار معينة وقناعات محددة،وبعد أن أظهروا الولاء والطاعة لآخرين كانوا يتربعون على عرش الجمهورية، فإذا هم كذلك حتى باغتتهم رياح التغيير، في إشارة إلى التغيير بأبعاده المختلفة (الأشخاص ـ الظروف السياسية، الظروف الاجتماعية) حيث وجدوا أنفسهم غرباء في جيل قد يعرفهم ، وقد يجهلهم، وقد يتجاهلهم، ولكن الأكيد هو أنه لا يثق فيهم، ولا يرجوا ولائهم، لأن سجاياهم قد استخدمت بما فيه الكفاية وقريحتهم قد انتهت صلاحيتها، كما أن المجتمع بحاجة إلى وجوه جديدة و صيحات جديدة وخطابات تلائم العهد الجديد الذي تصبوا إليه السلطة، ولكن ما غاب عن ذهنها أن هؤلاء اللذين أريد لهم التهميش قد تغلغلوا في كواليس النظام ودهاليزه وأمال عودتهم لازالت قائمة.

---

[1] مسرحية ثلث قبب، المصدر السابق، ص: 21.

أما مسرحية التشريح فقد تناولت هذا الموضوع في إشارة منها إلى شكل آخر من أشكال التهميش، وهو التهميش القائم بين أفراد المجتمع بعضه ببعض.

مختار: عبد الرؤوف وليدي إلا باباك حمار ما تكونش جحش اتفكر الجواد العربي الأصيل.

دليلة: باعوه بالدوفيز. والكلب، حتى الكلب إلا سمح فيه مولاه، اسموه كلب عرب حتى إذا كان ما هوش كلب.

مختار: الشوك مضغناه وماخلاوناش نبلعوه.

دليلة: جوع كلبك يتبعك.

مختار: يصح لكلاب ما تحملش الذل وإلا جاعت قادرة تعض، تاكل تنهش.

دليلة: تاكل بنادم؟

مختار: اييه تاكلو. وبنادم اللي ما كانش الرحمة في قلبو، اللي راقد في الريش وجاره سهران فوق الجمر. البنادم اللي جايب عروسة لداره، وجاره مخرج جنازة.

دليلة: مختار ما تخليش قلبك يكحال.

مختار: أنا قلبي ما هوش أكحل يا دليلة، بالصح الدم اللي فاض واخلع للراس، يكحال[1].

ففي هذه المسرحية محاولة لفهم الواقع وتمثيل له في آفاق نفسية بعيدة كثيرة الإتساع، وإن كان الوقوف على هذا يكشف عن مغزاها العميق في الواقع، لتتبين في ضوئها حقيقة التهميش ومعنى أن الإنسان يعيش بعيدا عن كل ما يجمعه بالآخرين من تشارك في أنماط المعيشة.

---

(1) مسرحية التشريح،المصدر السابق، ص: 12.

إذ تتأكد ذات الإنسان حين تصور مثل هذه الشعائر الفاسدة مثيرة بذلك الشكوك من حولها ، فهي تعارض الطهر والبراءة، لتنكشف أثار الوحشية اللانسانية ،ما جعل المؤلف يذهب إلى أن يدفع مختار ليعبر عن نفسه ويفجر مكوناته مستخدما بذلك حقلا دلاليا تختلط فيه أحاسيس التهميش بأحاسيس الانتقام الحار الملتهب، إذ المجتمع من مكان الاجتماع وعامله المشاركة،وكل هذه التجمعات والجماعات أوجدتها العقيدة الإسلامية على أساس واحد هو البر والتقوى والصلاح بين أفرادها مصداقا لقوله تعالى:" وَتَعَاوَنُوا عَلَى البِرِّ وَالتَقْوَى وَلا تَعَاوَنُوا عَلَى الأِثِمِ وَالعُدْوَانِ وَاتَقُوا اللَهَ إِنَ اللَهَ شَدِيدُ العِقَابِ "[1] ولذا فقد صار من حق هؤلاء الأفراد، الانتماء إلى هذه التجمعات بهدف التعاون على البر والتقوى.

أما مسرحية بدون تعليق فتذهب إلى أن تصور هذا الموضوع في نمط المثالية التي يحاول المؤلف أن يكسبها إياها.

<u>ربيع</u>: **لا. لا، ما عندي ما نقولكم. حياتي الماضية ما فيها حاجة اتهم**
تربيت كيما الناس أكل في وسط عائلة يسيطر فيها الأب. في
مجتمع يحكمو المال ،عالم مشغول بأمراض من كل نوع. امهلوس.
مجنون، متناقض، أو في وسط الغاشي عشت أوحيد[2].

إذا هو الإحساس بالتهميش يورد من خلال هذا الجزء من المسرحية، فربيع المتذمر من الناس والحياة عموما يصور من خلاله المؤلف نوعا من التهميش يعيشه الناس بعيدا عن الأحداث والمجريات المتتالية في الحياة، وما يقتضيه كل هذا من محاولة الاندماج فيها،والتعامل معها بشكل من الأشكال، وأننا إذا نتحدث عن الناس

[1] سورة المائدة، الآية 02
[2] مسرحية بدون تعليق ، المصدر السابق،ص:17.

والحياة. فإن قليلا من التفكير في هتين الكلمتين يظهر لنا أنها تحمل معاني كثيرة وأن بعض هذه المعاني يكون أبعد ما يكون عن الوضوح .

فكيف يمكن أن تقول شيئا ذا معنى عنها؟

ولكن عندما يتحدث أحد عن هذا فإنه يقصد على أكثر تقدير ما يقع في محيط إدراكه وكل ما يستطيع أن يكون عنه فكرة ما، و"هكذا فإن تعبير العالم يتضمن باستمرار وجهة نظر الشخص الذي يتحدث عنه، إنه لا يعني فحسب شيئا مستقلا استقلالا تاما عن أولئك الذين يتحدثون عنه، لكنه يعني بالأحرى بيئتهم على نحو ما يعرفونها ويدركونها"[1]

ومع ذلك فإن أعظم مشاعرنا سموا، تضرب فيما يبدوا بجذورها آخر الأمر في قضية وجودنا في العالم، وإن شئنا أن نكون أكثر دقة ففي قضية وجودنا وعلاقتنا مع الآخرين.

غير أن مسرحية الخطوة قد أوجدت مفهوما آخر للتهميش ولعله بهذا المعنى يحمل جميع الأنواع الأخرى في خباياه، فهي تدفعنا إلى الحكم على الوجود البشري وعلاقته بالأنظمة السياسية بأنه عبث بصفة أساسية.

<u>بوحة</u>: أواسمي ما يهمش ... على خاطر أنا كيما أنتم رقم من بين بزاف

أرقام، أرقام مسجلة في سجلات، أو سجلات داخل اقجورات، أو

أقجورات داخل بيروات، أو بروات داخل هيئات، أو هيئات يعني

الرقم... أو كاين اللي قبلي أو كاين اللي بعدي.[2]

فهو موقف عابث ويائس إلا أنه هو الذي يعمل على جذب الذات الإنسانية بعضها ببعض، بحيث يكون منها وحدة مترابطة تجمع بين جميع الناس لتقر مفهوما

---

[1] جون ماكوري، الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982، ص: 89.

[2] مسرحية الخطوة، المصدر السابق ، ص: 01.

شاملا وهو التهميش الجماعي، بحيث تجمع في النهاية كل الاهتمامات الكثيرة المتقاربة في الحياة البشرية، وتضفي الوحدة والاكتمال على الوجود البشري من ناحية أننا نريد تأكيد هذا المفهوم الذي أوجدته المسرحية ،ولكن قد يكون لدينا من الأسباب ما يحمل على الاعتقاد بأن ما يحمله هذا المفهوم من معاني، ليتبين آخر الأمر أنه يؤدي إلى التفكك بدلا من أن يؤدي إلى التوحد؛ تفكك من ناحية علاقة المجتمع بنظامه السياسي، وتوحد من ناحية علاقة الأشخاص المهمشين فيما بينهم بحيث أن "الفرد الذي يعيش في المجتمع يلتزم بما يسمى العقد الاجتماعي، وهو عقد غير مكتوب بينه وبين المجتمع هذا العقد مضمونه أن يؤمن له المجتمع حاجاته ويشبع دوافعه ويكفل له الأمن والسلام والحياة الكريمة والفرد من جهة أخرى يلتزم بأن يحترم أنظمة المجتمع و قوانينه وأعرافه وأن يعمل في سبيل بناء هذا المجتمع ورفعته"(1)

بمعنى أن هناك إلتزام بين الفرد والمجتمع،وهذا الالتزام لا يتحدد بكون هذا الفرد يمثل رقما من الأرقام، بل يتجاوزه إلى ما هو أكثر من ذلك، وبمعنى آخر توفير الحياة الكريمة.

والنظام الجزائري في تعامله مع الطبقات المختلفة والمكونة لوجوده ولوجود المجتمع، يعمل على الحياد، وخاصة فيما يتعلق بأساليب المعاملة السليمة التي تضمن نوعا من التكافل السياسي والاجتماعي؛ ممارسا بذلك نوعا من التهميش، هذا التهميش الذي يمس في أغلب الأحيان الطبقات المثقفة في المجتمع الجزائري، ناهيك عن باقي الطبقات والتي لا يكون لها الدور الكافي لإبراز وجودها، ذلك أن الأصل في كل المجتمعات الساعية إلى الرقي أنها تستأنس

(1) محمد نجيب توفيق، الخدمة الاجتماعية في محيط نزلاء السجون والأحداث، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، (د ط)، 1997، ص: 25.

بكفاءاتها وتعطيها الأولوية، وذلك بمنحها المناصب المختلفة و الوظائف السامية واستشارتها في مختلف الشؤون والقضايا والاستنصاح برأيها متى دعت الحاجة إلى ذلك. ولكن ما يحصل في الجزائر هو أن هذه الكفاءات ينظر إليها على أنها مصدر من مصادر الإزعاج، وأنها مرتع خصب لإثارة المشاكل و السجالات، على أنها تبدوا جد خبيعية في بلد تحكمه أدمغة لم ترتشف من العلم مقدار فنجان ولم تنهل من منابعه ما يسد عطش السجية، وأن كل ما يمكنه أن يكون في وصف هذه العلاقة الموجودة بين هذين الطرفين والتي كان من المفروض أن تنشأ في ظل التعايش والتناغم إلا بأنها علاقة تصب في فلك السجالات والنزاعات والصراعات وخاصة تصفية الحسابات.

هو أذن النفور من المثقفين والكفاءات والعمل على تهميشها ،هذا النفور الذي فتح الباب على مصراعيه في الجزائر أمام الطامعين والطامحين من غير ذوي الكفاءات ،واللذين لا يحتكمون لا إلى قانون ولا إلى خبيعة إنسانية سليمة موجدين بذلك نوعا من الاختناق الفكري والعلمي في هذا البلد، موجهين بذلك وعن غير معرفة بعواقبه أنظار الكثير من أبنائهم وجهة أرصفة الطرقات وأرصفة موانئ الهجرة ،وإذا ذاك هو أضعف الإيمان.

وعلى كل يهدف المسرح السياسي في الجزائر إلى محاولة إنقاذ الشخصية الحضارية، إيمانا منه بأن الجمهور يختزن خاقات هائلة للتجديد الدوري لمفاهيمه وأنماط تعاملاته، بوصف هذا الفن بأنه فن الرسالة، الشيء الذي يقتضي تجدده الدائم، ففي هذا العالم الذي ينهار ، فإن هذا المسرح تجري في أوصاله روح جديدة تبدوا ظواهرها في التنادي المتصاعد إلى العودة إلى الأصول والاستنجاد بشعار الهوية.

وربما السبب الداعي إلى كل هذا الطرح وما يحمله يعود فيما يعود إلى قصور كثير من الفنون الأخرى عن تحقيق توازن هذه الشخصية في معانقة ذاتها.

وبهذا يمكن القول؛ بأن التفكير السياسي المسرحي بشكل عام في الجزائر قد عرف تطورا كبيرا من ناحية الاستهلاك الإيديولوجي لمفاهيمه، وأن ما ميزه كفن، هو نمط سؤاله وقدرته على إبداع المفاهيم أو على الأقل استعمال المبدع لها.

إذ أصبح من الضروري تجديد الفكر المسرحي وتطويره أكثر كلما سمحت الفرصة بذلك، بقصد مواجهة التغيرات والتحولات والتحديات التي تواجه المجتمع.

إنه انطلاق جديد نحو تفاعل جديد بين النص والواقع.

خاتمــة:

لما كان لا بد للباحث في هذا الموضوع ، أن يلـم بـأهم الجوانـب الاجتماعيـة والسياسية ، التي عاشها المجتمع الجزائري في هذه الفترة ، و يبين أنواعها المختلفـة ونظرة المسرح إليها ، فقد لزم توسع البحـث بعـض الـشيء في إبـراز أهـم الحقـائق المراد الإشارة إليها من خلال الدراسة الاجتماعية والـسياسية للمجتمـع الجزائـري ، حيث عرف بها البحث تعريـفا مسهبا أحيانا ، وموجزا أحيانا أخرى ، وذلـك حـسب مـا تطلبه المقام ؛ وذلك ليسهل علـى القارئ الحكم علـى ما يـقرأ ، وليتعرف علـى أهـم الاتجاهات والقـضايا الـتي تناولهـا المـسرح الجزائـري في فـترة شـهدت فيهـا الجزائـر تغيرات كثيرة ، وعلى مستويات مختلفة ، إذ كان المسرح وما يزال النقطة الـتي يبدأ منها عـادة ، إنطـلاق الـشرارة نحـو الثقافـة والتطـور، والمـساعدة في تطـوير المجتمعات والوصول بها إلى حال أفضل .

على أنه ومن خلال هذه الدراسة توصلت إلى جملة من النتائج لعل أهمها:

- أن المسرحية الجزائرية أصبحت فنا يكون فيه الفعل مادة محورية أصيلة، خاصة عندما يكون التزاوج بينها وبين الواقع الاجتماعي والسياسي.
- أن هذه النماذج المـسرحية، قـد وضـحت أن هنـاك خـوال هـذه الفـترة درامـا محلية جزائرية، خالية من المؤثرات الأجنبية.
- أن المسر حيات الجزائرية في هذه الفترة ، قد كانت جريئة ، صارخة ، ملفتة للنظـر ،ومـن الممكـن أن تنبـئ عـن نزعـة مـسرحية أو مخيلـة دراميـة،أو انـسيابية مبـسطة في تعاملـها مـع الأحـداث والـتغيرات الاجتماعيـة والسياسية.
- التزام الصدق في تسجيل مجريات الحياة ، بل المبالغة في إلتـزام ذلـك ، دون وضع حساب للعواخف المكبوتة .

- أن الثقافة المسرحية الواسعة تؤدي إلى فن مسرحي عظيم ، فقد كان أعظم الكتاب المسرحيين في تاريخ المسرح ،يكتبون وفي بالهم كل صغيرة وكبيرة ، مما يمكن تنفيذه لما يدور في أذهانهم ، و تخطه أقلامهم .
- أن المسرحية الجزائرية قد انتقلت من الكتابات التاريخية والدينية إلى الكتابات الاجتماعية والسياسية المباشرة في مظاهرها المربكة والمحيرة.

وعلى الرغم من أنني وجدت مصاعب جمة في سبيل هذه الدراسة ، فقد أ لفيتها شائقة مفيدة ، وها أنا إذا أقدمها للقارئ ، ولا سيما عشاق الأدب والمسرح بالخصوص والشادين فيه ، حتى إذا كتبوا للمسرح الجزائري وجدوا بعض المعالم واضحة ، وجزءا من الطريق قد عبد .

و الحمد لله أولا و آخرا، وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله و صحبه وسلم تسليما كثيرا ،وختم لنا بالصالحات أعمالنا إنه ولي ذلك و القادر عليه.

قائمة المصادر والمراجع

* القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

المصادر:

1 ـ مسرحية الخطوة: تأليف سليم سوهالي وإخراج لقاسمي عبد الواحد، إنتاج المسرح الجهوي باتنة 1999.

2- مسرحية بدون تعليق، تأليف خالد بوعلي ، و إخراج عمر معيوف، إنتاج المسرح الوطني الجزائري،2000.

3 ـ مسرحية ثلث قبب، تأليف بلقايد عبد القادر ، و إخراج عزري غوتي ، إنتاج المسرح الجهوي ، وهران ، 2001 .

4 ـ مسرحية الإمبراخور، تأليف العربي بولبينة ، وإخراج بوزيد شوقي ، إنتاج المسرح الجهوي باتنة ،2006.

5ـ مسرحية الرايس، تأليف و إخراج بوزيد شوقي ، إنتاج المسرح الجهوي باتنة ، 1999،

6ـ مسرحية الشكوى، تأليف بوزيان بن عاشور، و إخراج محمد بختي، إنتاج المسرح الجهوي وهران، 2002.

7 ـ مسرحية ليلة الكوابيس: تأليف جماعي، إخراج بوزيد شوقي، إنتاج المسرح الجهوي باتنة، 2001.

8ـ مسرحية البدلة البيضاء ، تأليف راي براد بوري ، ترجمة محمد بن قطاف ، أنتاج المسرح الوطني الجزائري ، 1997.

9 ـ مسرحية نحييك يا نهار،تأليف و إخراج هشام بوسهلة، إنتاج المسرح الجهوي ، سيدي بلعباس ، 2004.

المراجـــــــع:

1ـ إبراهيم عبـد الله غلـوم: المـسرح والتغـيير الاجتمـاعي في الخلـيج العربــي، المجلـس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، 1998.

2ـ اسكندر غطاس: أسس التنظيم السياسي في الدول الاشتراكية، دراسة تأصيلية مقارنية، بدون ناشر القاهرة، 1972.

3ـ امانويل كانط: مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة، ترجمة تازلي إسماعيل حسن محمد فتحي الشنيطي، موفم للنشر القاهرة،(د ط)، 1991.

4ـ السيد متولى عـشماوي: الخدمة الاجتماعية في مجال الدفاع الاجتماعي، المعهد العالي للخدمة الاجتماعية، القاهرة 2002.

5ـ الأردس نيكول ، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة وعلى فهمي، سلسلة الألف كتاب عدد 169 ، مكتبة الآداب، القاهرة،(د ت) .

6ـ جميس روس إفانز: المسرح التجريبي، ترجمة فاروق عبد القادر، دار الفكر، القاهرة (د.ت).

7ـ دينيس لويد: فكرة القانون، ترجمة سليم الصويصي، مراجعة سليم بسيسو المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1981.

8ـ جان مينو: مدخل إلى علم السياسة، ترجمة جورج يونس، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط3، 1982.

9ـ حسن علي حسن، تهديد الهوية ومشكلة الأصولية والتطرف في المجتمعات الإسلامية، كلية الدراسات الإسلامية، القاهرة، ج4، 1998.

10ـ رالف لنتون: الاثتروبولوجيا وأزمة العالم الحديث، ترجمة عبد المالك الناشف، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، 1967.

11ـ رمزي زكي: الاقتصاد السياسي للبطالة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

12ـ سيد عويس: الحركات الدينية المتطرفة، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة ،(د ط) 1988.

13ـ عاطف أحمد فؤاد: الحرية و الفكر السياسي المصري، دار الكتاب، القاهرة (د ط) ، 1988.

14ـ عبد الله العروي، الايديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، 1970.

15ـ لينين وآخرون: المرأة و الاشتراكية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب بيروت ط3 ، 1979.

16ـ مايكل أرجايل: سيكولوجية السعادة، ترجمة فيصل عبد القادر يوسف مراجعة شوقي جلال، المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993.

17ـ محمد طه بدوي: تنظير السياسة، المكتب المصري الحديث، القاهرة، (د ط)، 1968.

18ـ محمد عزيز الحبابي: الفلسفة بين الشخصانية والفردية، بيت الحكمة، الدار البيضاء، المغرب، 1988 .

19ـ محمد نجيب توفيق، الخدمة الاجتماعية في محيط نزلاء السجون والأحداث مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د ط)، 1997.

20ـ محمد نصر مهنا: في علم السياسة، قراءة في المنهج، مركز الإسكندرية للكتاب ط1، 2008.

21ـ محمود حسن: الأسرة ومشكلاتها، دار النهضة العربية، بيروت، ط4، 1996.

22ـ مصطفى يوسف: التطرف كأسلوب للاستجابة، الأنجلو مصرية، القاهرة (د ط)،1988.

23ـ ملاك أحمد الرشيدي: التنشئة الاجتماعية ودورها في الوقاية من تعاخي المخدرات المؤتمر العلمي الأول لمواجهة الإدمان ، المعهد العالي للخدمة الاجتماعية، القاهرة، 1988.

24ـ هانم إبراهيم: الانتماء والقيم، دار النهضة العربية، القاهرة، 2002.

25ـ هشام شرابي: النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، (د ت).

26ـ جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1972.

27ـ جون ماكورى، الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982.

28ـ جيلين ولسن: سيكولوجية فنون الآداب، ترجمة شاكر عبد الحميد، مراجعة محمد عناني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000.

29 ـ حسن شحاتة سعفان: أسس علم الاجتماع، دار النهضة، القاهرة، ط8، 1985-

30ـ خليل فاضل: سيكولوجية الإرهاب السياسي، دار الطباعة المميزة، قطر، 1991.

31ـ روجي جارودي- حوار الحضارات –ترجمة عادل العواص- منشورات عويدات، بيروت باريس، (د ت).

32ـ شكري عياد: تجارب في النقد والأدب، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د ط)،1967.

33ـ صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى 1972، دار الهدي ، عين مليلة، الجزائر، 2005.

34ـ عباس محمود العقاد: المذاهب الأدبية والاجتماعية، منشورات المكتبة العصرية بيروت، صيدا،(د ط) ، (د ت).

35ـ عبد الرحمان بدوي: الزمان الوجودي ،دار النهضة ، القاهرة، ط2، 1955.

36ـ عبد السلام رضوان: حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي، برنامج الأمم المتحدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990.

37- محمد حسن عبد الله: الحب في التراث العربي، المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1980 .

38ـ مصطفى المصمودي: النظام الإعلامي الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1985.

39- معتز عبد الله: الاتجاهات التعصبية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1989.

40ـ ميشيل فوكو: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة سعيد بنكراد المركز الثقافي العربي، 2006 .

41ـ هشام شرابي: مقدمات لدراسة المجتمع العربي، الأهلية للنشر والتوزيع، لبنان ط4، 1981

42ـ هند قناوي: ثلاث نظريات في نمو الطفل، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د ط) 1992.

43ـ هند قواس: المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1981.

المجـــــلات:

1ـ أحمد زايد: نحو سوسيولوجية نقدية لدراسة المشكلات الاجتماعية، المستقبل العربي، 1991

2ـ مجلة اليونسكو، مركز مطبوعات اليونسكو، القاهرة العدد: 314، 1987.

3 - محمد سعيد العشماوي: التطرف الديني وأبعاده السلبية أمنيا وسياسيا واجتماعيا، مجلة المنار القاهرة، عدد 36، 1987.

4 - مصطفى فرغلي: رأي الجماعات الإسلامية، مجلة الدعوة، عدد 38، القاهرة 1989.

5 - نجاح العطار: الثقافة القومية والتعددية الحضارية، حوار مجلة المعرفة، عدد: 189. سوريا، 1977.

6ـ نوال السعداوي: العيب والحرام في حياتنا المستقبلية، مجلة دراسات عربية العدد2، 1980.

7 - يوسف القرضاوي: علامات التطرف الديني، مجلة العربي، 1983.

المواقـــع:

1ـ محمد المحيسن: المشكلات الاجتماعية للشباب والطلاب بالجامعات السودانية وعلاقتها ببعض التغيرات النفسية والتربوية، http://www.araburban.org

فهرس الموضوعات

ملخص البحث

ها هو المسرح يتـوهج، و هـاهي فـضاءات الخـشبة تزهـو بحلتهـا الجديـدة، و أن تـضاء أركانها، فتشرع أبوابها لاحتضان ثمرة إبداع و صرخة روح، فموخن المسرح هو الإنسان عقله و روحه، فالإنسان هـو الـذي يخلـق و يفجـر المخيلـة لكـي يغـاير و يبهـر و يـثير الدهـشة، و السحر في عالم المسرح، و هذا الإنسان هو الذي يمد المسرح بروعته، و يؤلف روائعـه ، و لـيس أي إنسان، بل هو ذلك الإنسان المسكون بالتجدد و المغـامرة و كـسر المألوف ،و القفـز علـى الجاهز المميت إلى الحي المؤثر.

و لما كان هذا للمسرح تعريفا، فقد عملت و من خلال هذه الدراسة على إتبـاع خطة تناولت فيها فصلين اثنين بالإضافة إلى مقدمة و توخئة و خاتمة، حيث و في المقدمة أشرت إلى أسـباب اختيـاري للموضـوع المرسـوم بالمـسرح "الجزائـري اتجاهاتـه ،و قـضاياه 1990-2006" بالإضافة إلى الصعوبات التي تلقيتها مع شرح خطة البحث ثم تناولت توخئة عملت من خلالهـا علـى تعريـف الفن المسرحي و بيان علاقتـه بالحقـائق الاجتماعيـة و الـسياسية الـتي مـر بهـا المجتمع الجزائري في هذه الفترة ثم تناولت فصلا أولا تحت عنوان الاتجاه الاجتمـاعي متنـاولا فيه متناولا فيـه أهـم القـضايا في هـذه الفـترة بدايـة بالأسـرة و وصـولا إلى الـسكن مـرورا بالبطالة و الفقر و الطلاق و العلاقات الاجتماعية، حيث عملت من خـلال هـذا الفـصل علـى إعطاء بعض المفاهيم الخاصة بهذه القضايا، ثم عملـت علـى الاستـشهاد بـبعض النـصوص المسرحية الجزائرية خلال هذه الفترة.

ثم تناولت فضلا ثانيا تحـت عنـوان الاتجـاه الـسياسي متنـاولا فيـه أيـضا جملـة مـن بقضايا المطروحة على الساحة السياسية في هذه الفترة، بداية بالحريـة و وصـولا إلى قـضية التهمـيش و الإقـصاء مـرورا بقـضية العنـف و التطـرف و قـضية الـسلطة و قـضية الأحـزاب السياسية، حيث عملت أيضا من خلال هذا الفصل على بعض المفاهيم الخاصة بهذه القضايا ثم الاستشهاد ببعض النصوص المسرحية الجزائرية في هذه الفترة.

و أخيرا ختمت هذه الدراسة بخاتمة تطرقت فيها إلى جملة مـن النتـائج، علـها تثبـت أن المسرح في الجزائر أصـبح حـرا، يحلـق عاليـا حيـث الفكـر الـنير، و لتثبـت أيـضا أن المـسرح الجزائري عالم من الرؤى و الأحلام و الانفلات المحكوم بالوعي.